Journal of Islamic Crafts, 2026; 10 (1): 193-228

Journal of Islamic Crafts

Tabriz Islamic Art University 1999

DOI : http://dx.doi.org/10.66224/jic.10.1.412

Original Paper Open Access

The Influence of Iranian Textile Art of the Qajar Era on the Textiles of the Art Nouveau Movement: A Comparative Approach

Fargol Zarafshan[1]* ,Manzar Mohammadi[2]

1. M.A Student, Department of Textile & Fashion Design, Faculty of Practical Art, Tehran University of Art, Tehran, Iran
2. Assistant Professor, Department of Textile & Fashion Design, Faculty of Practical Art, Tehran University of Art, Tehran, Iran

Received: 2025/10/31 Accepted: 2026/04/22

Abstract

In the turbulent atmosphere of the nineteenth century, when the world stood on the threshold of profound social and industrial transformations, a new movement emerged from the realm of art and craftsmanship: Art Nouveau. This movement arose as a reaction against the mass production and repetitive nature of industrial goods. First appearing in Europe in the late nineteenth century, Art Nouveau reflected a renewed inclination toward nature, authenticity, and aesthetic values increasingly threatened with oblivion in the modern world. Meanwhile, on the other side of the world, Qajar-era Iran—despite internal upheavals and the growing influence of foreign powers—remained one of the most significant cultural and artistic centers of the East. This period, marked by the intersection of tradition and modernity, witnessed efforts to revive indigenous arts and introduce them to the Western world. Iranian art, particularly in the form of exquisite carpets and luxurious textiles, attracted the attention of European artists and collectors and became an important source of inspiration for the Art Nouveau movement. The primary aim of this article is to elucidate the nature and extent of Art Nouveau designers' engagement with the structures, motifs, and color schemes of Qajar textiles, and to clarify how this artistic interaction contributed to the rearticulation of Eastern aesthetic concepts within the framework of Western modernism. Methodologically, this research adopts a descriptive–analytical approach and employs qualitative methods for data analysis. The findings indicate that although commercial examples—such as Ziegler productions—exhibit alterations in motif structures to align with Western tastes, the works of pioneering artists demonstrate influence primarily in terms of color systems. This suggests an approach in which the chromatic richness and visual harmony of Iranian art served as a key source of inspiration, while the structural composition of designs and motifs was derived from diverse origins.

Keywords:

Iran, Textiles, Qajar, Art Nouveau, Artistic Influence

* Corresponding Author: fargol.zarafshan2018@gmail.com

©2026 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

Introduction

The nineteenth century marked a profound threshold in the history of art, design, and material culture. While the Industrial Revolution transformed production systems and social life across Europe, it simultaneously provoked anxiety among artists and intellectuals who perceived a growing alienation between the human hand, nature, and the aesthetic value of everyday objects. Out of this tension emerged the Art Nouveau movement, a cultural reaction that sought to reconcile art and industry through a revival of craftsmanship, natural forms, and decorative integrity. Within this intellectual climate, European artists and designers turned their gaze beyond their own traditions in search of sources that embodied this harmony between beauty, material, and technique. Among the cultures that fascinated them most was Iran, particularly the textile and carpet production of the Qajar era, which had achieved remarkable distinction for its chromatic richness, geometric sophistication, and symbolic depth. Despite the internal upheavals and the growing political influence of European powers, Iran remained a vital centre of visual creativity in the East. Its court workshops and urban manufactories continued to produce luxurious silks, velvets, and carpets whose visual harmony and tactile refinement attracted collectors, merchants, and museum curators across Europe. The participation of Iranian artisans and manufacturers in the World Exhibitions of the late nineteenth century—most notably Vienna in 1873 and Paris in 1878—brought these works into direct contact with European audiences. Through these encounters, as well as through the collecting activities of figures such as Robert Murdoch Smith, Iranian textiles entered the vocabulary of Western design and contributed to the growing fascination with Oriental aesthetics. The present study investigates this cultural intersection by examining how the textile art of Qajar Iran influenced the aesthetic evolution of Art Nouveau textiles. Rather than positing a simple model of transmission or imitation, it aims to uncover the deeper correspondences between two systems of design that shared a moral commitment to beauty, nature, and craftsmanship.

Materials and Methods

This research adopts a descriptive–analytical framework, combining historical contextualisation with qualitative visual analysis. The study examines twelve representative textile and carpet samples from both traditions, selected through purposive sampling based on scholarly documentation, museum collections, and archival imagery. The analysis focuses on specific visual parameters: the structure of motifs, chromatic palettes, geometric organisation, and compositional balance between field and border. By comparing these features, the research identifies both the continuities and divergences that reveal how Persian textile sensibilities were reinterpreted in a European modernist context. The methodology relies on comparative observation rather than quantitative measurement, privileging aesthetic logic and symbolic form over material technology.

Results

The results indicate that Art Nouveau textiles and decorative fabrics, particularly those designed by leading figures associated with the Arts and Crafts movement, bear substantial traces of Iranian visual principles. The most apparent dimension of influence lies in the use of colour. Qajar weavers employed plant-based dyes that produced deep yet harmonious contrasts—crimson, indigo, emerald, and ivory. Art Nouveau designers, inspired by this chromatic logic, developed palettes of softened, earth-toned hues that echoed Persian harmony while adapting it to the atmospheric sensibility of fin-de-siècle interiors. In addition to colour, a comparable sensitivity to the organic line and arabesque form emerges. The stylised vegetal scrolls, palmettes, and tendrils of Qajar carpets found new life in the flowing contours and asymmetrical compositions characteristic of Art Nouveau surfaces, where natural growth replaced rigid symmetry. Yet, while the Qajar compositions remained anchored in a centralised and balanced structure—often articulated through the medallion-and-corner (lachak-o-toranj) layout—the European reinterpretations

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

transformed these forms into continuous, borderless patterns suited to wallpaper, textiles, and stained glass. Further correspondences can be traced between specific case studies. Comparative examination of Ziegler carpets produced in Sultanabad during the late Qajar period and the designs of William Morris, such as the Bullerswood and Holland Park carpets, demonstrates a conscious assimilation of Persian compositional rhythm. In Ziegler pieces, modifications to the scale of medallions, simplification of motifs, and subdued tonal contrasts were introduced to accommodate European taste while maintaining Persian integrity. Similarly, in Morris's work, Persian influence is visible not in the literal replication of motifs but in the moral and aesthetic philosophy that governed design. Morris's patterns reveal a disciplined stylisation of nature—flowers, leaves, and birds rendered as rhythmic signs rather than naturalistic depictions—echoing the abstraction inherent in Persian ornament. The resemblance extends beyond iconography to encompass the very logic of repetition, where each element contributes to a living whole. In this sense, both Persian and Art Nouveau textiles articulate an idea of infinity: a seamless continuum of line and colour that symbolises the unity of art, nature, and spirit.

Discussion

The discussion of these findings highlights that the relationship between Qajar Iranian and Art Nouveau textiles cannot be understood through the conventional notion of influence as a unidirectional flow from East to West. Rather, it represents a complex aesthetic dialogue mediated by commerce, exhibition, and shared philosophical ideals. For Persian artisans, the textile was a microcosm of the cosmos—an ordered field of interwoven elements reflecting balance and divine harmony. For Art Nouveau designers, the textile became a metaphor for regeneration, a living organism that defied industrial fragmentation. Both traditions regarded ornament not as mere decoration but as a form of visual thought, a language capable of expressing moral values and emotional states. Moreover, this study situates the aesthetic exchange within broader cultural and economic transformations of the late nineteenth century. The expansion of global trade, the collecting practices of museums, and the intellectual fascination with the Orient fostered a new awareness of non-Western design systems. In this climate, Iranian carpets and fabrics were not only luxury commodities but also carriers of an alternative aesthetic philosophy—one that valued handcraft, material truth, and harmony with nature. The adaptation of these principles within Art Nouveau reflected a reawakening of spiritual and ethical dimensions in art, countering the mechanistic worldview of industrial capitalism. The Iranian contribution, therefore, extended beyond visual form; it offered a moral model of artistic production in which the craftsman's touch embodied continuity with tradition and reverence for creation.

Conclusion

In conclusion, the comparative analysis demonstrates that the textile art of Qajar Iran exerted a formative influence on the development of Art Nouveau aesthetics, particularly in the domains of colour harmony, compositional unity, and symbolic abstraction. The dialogue between Iranian artisans and European designers epitomised the late nineteenth century's search for authenticity amid industrial modernity. By absorbing the chromatic and ornamental wisdom of Iranian textiles, Art Nouveau artists rediscovered the possibility of beauty as a moral and spiritual value, reaffirming the role of craftsmanship in shaping modern life. The legacy of this encounter endures in the continuing appeal of both traditions, reminding us that cultural boundaries are porous and that artistic innovation often arises from the respectful reimagining of inherited forms. In the flowing lines of an Art Nouveau tapestry and the intricate geometry of a Qajar carpet, one perceives a shared vision: that art, when rooted in nature and guided by harmony, can transcend geography and time to express the universal human desire for beauty and meaning.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

This page is intentionally rendered without text

این صفحه آگاهانه بدون متن ارائه شده است

هنرهای صناعی اسلامی، ۱۴۰۵؛ ۱۰ (۱) :۲۲۸-۱۹۳

Journal of Islamic Crafts

DOI : http://dx.doi.org/10.66224/jic.10.1.412

مقاله پژوهشی

دسترسی آزاد

تأثیر هنر نساجی ایران دوره قاجار بر منسوجات جنبش آرت‌نوو: رویکرد تطبیقی

فرگل زرافشان[۱]* ،منظر محمدی[۲]

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد هنر، گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران
۲. استادیار، گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

دریافت: ۱۴۰۴/۸/۹ پذیرش: ۱۴۰۵/۲/۲

چکیده

در هنگامهٔ پرآشوب قرن نوزدهم، زمانی که جهان در آستانهٔ دگرگونی‌های عمیق اجتماعی و صنعتی قرار داشت، جنبشی نوظهور از دل هنر و صنایع‌دستی سر برآورد؛ جنبشی به نام آرت‌نوو که به‌عنوان واکنشی در برابر تولید انبوه و تکراری محصولات صنعتی شکل گرفت. این سبک که در اواخر قرن نوزدهم میلادی نخست در اروپا پدیدار شد، بازتابی از گرایش به طبیعت، اصالت و زیبایی‌هایی بود که در دنیای مدرن در معرض فراموشی قرار گرفته بودند. در آن‌سوی جهان، ایرانِ دوران قاجار، به‌رغم عبور از تلاطم‌ها داخلی و نفوذ قدرت‌های خارجی، همچنان یکی از مهم‌ترین مراکز فرهنگی و هنری شرق بود. این دوره که هم‌زمان باتلاقی سنت و نوگرایی جریان داشت، شاهد تلاش‌هایی برای احیای هنرهای بومی و معرفی آن‌ها به جهان غرب بود. هنر ایرانی، به‌ویژه در قالب قالی‌های نفیس و منسوجات فاخر، توجه هنرمندان و مجموعه‌داران اروپایی را به خود جلب کرد و به یکی از منابع الهام‌بخش جنبش آرت‌نوو تبدیل شد. هدف اصلی این مقاله، تبیین ماهیت و میزان تأثیرپذیری طراحان آرت‌نوو از ساختار، نقوش و رنگ‌بندی منسوجات قاجاری است؛ به‌گونه‌ای که مشخص گردد این تعامل هنری چگونه به بازتولید مفاهیم زیبایی‌شناختی شرق در بستر نوگرایی غربی انجامیده است. این پژوهش از نظر محتوا دارای رویکردی توصیفی-تحلیلی است و برای تجزیه‌وتحلیل داده‌ها از روش کیفی بهره گرفته شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که اگرچه در نمونه‌هایی نظیر تولیدات تجاری زیگلر، دخل‌وتصرف در ساختار نقوش برای همسویی باسلیقه غرب مشهود است، اما در آثار هنرمندان پیشرو، تأثیرپذیری عمدتاً در نظام رنگ‌بندی نمود یافته است. این امر نشان‌دهندهٔ رویکردی است که در آن، غنای رنگی و هارمونی بصری هنر ایرانی به‌عنوان منبع الهام به‌کاررفته، درحالی‌که ساختار طرح‌ها و نقوش مورداستفاده، از منابعی متنوع و متفاوت نشئت گرفته‌اند.

واژگان کلیدی

ایران، منسوجات، قاجار، آرت‌نوو، تأثیر هنری

* مسئول مکاتبات: fargol.zarafshan2018@gmail.com

©2026 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

۱. مقدمه

در سدهٔ نوزدهم، جنبش هنرها و پیشه‌ها (Arts and crafts) تأثیر گسترده‌ای بر هنرهای کاربردی، از جمله معماری، طراحی داخلی، منسوجات و مبلمان گذاشت. این جنبش در واکنش به پیامدهای منفی انقلاب صنعتی، به دنبال احیای سنت‌های بومی، ارتقای کیفیت تولیدات و بازگرداندن زیبایی به زندگی روزمره بود. منتقدانی چون جان راسکین[۱] و ویلیام موریس[۲] با تأکید بر ارزش‌های هنر دستی، خواستار پیوند دوباره میان هنرهای کاربردی و هنرهای ناب شدند. در این فضا، گرایش به هنرهای غیرغربی و پیشاصنعتی، افزایش یافت و کارگاه‌های تولید منسوجات و قالی به‌عنوان آثار هنری احیا شدند. در این بستر، جنبش آرت‌نوو در اروپا شکل گرفت؛ سبک تازه‌ای که نه تقلیدی از گذشته بود و نه پیرو ذائقه‌های رایج، بلکه تلاشی برای بازتعریف زیبایی در طراحی و زندگی مدرن به شمار می‌رفت. آرت‌نوو در کشورهای مختلف با نام‌هایی چون «یوگند اشتیل» (Jugendstil) و «استیله لیبرتی» (Liberty) شناخته می‌شد و با الهام از طبیعت، به طراحی‌هایی با خطوط منحنی و سیال، نقوش گیاهی و رنگ‌های غنی روی آورد. منسوجات، کاغذدیواری و قالی‌ها در این سبک، به‌عنوان آثار هنری تمام‌عیار و نه به‌عنوان کالای مصرفی صرف، نقش مهمی در تزئین فضاهای داخلی ایفا کردند.

نخستین مواجههٔ هنرمندان اروپایی باهنر ایرانی، به‌ویژه قالی‌های نفیس، در نمایشگاه جهانی وین ۱۸۷۳ رخ داد. همچنین، رابرت مرداک اسمیت[۳] با گردآوری و نمایش آثار ایرانی در موزه ویکتوریا و آلبرت، نقش مهمی در معرفی هنر ایران به غرب ایفا کرد. هنرمندانی چون ویلیام موریس، امیل گاله[۴]، فیلیپ–جوزف بروکارد[۵] و لوئیس کامفورت تیفانی[۶] نیز در آثار خود از نقوش و رنگ‌های هنر ایرانی تأثیر پذیرفتند. برای نمونه، فرش صفوی در خانهٔ کلمسکات (Kelmscott house) ویلیام موریس یا کاشی‌های شومینهٔ اتاق بلوط (Oak Room) اثر ادوارد اد[۷]، با نقوش گل‌های ایرانی، بازتابی از این تأثیرات هستند. ارتباط میان آرت‌نوو و هنر قاجار، تنها یک اقتباس فرمی ساده نبود؛ بلکه بازتابی از یک نیاز عمیق فرهنگی و اجتماعی در اروپا برای بازتعریف رابطه انسان، طبیعت و مصنوعات به شمار می‌رفت. هنرمندانی چون ویلیام موریس و پیروانش، بامطالعه دقیق فرش‌ها و منسوجات ایرانی، کوشیدند تا منطق رنگ‌گذاری، ریتم و تعادل موجود در هنر شرق را در طراحی‌های مدرن خودبازآفرینی کنند. باوجود اهمیت این موضوع، اغلب پژوهش‌ها به کلیات پرداخته و کمتر به تحلیل جزئیات این تأثیرپذیری در مدیوم «نساجی» توجه کرده‌اند. براین‌اساس، پژوهش حاضر با طرح این پرسش که «مؤلفه‌های بصری و ساختاری منسوجات قاجار چه تأثیری بر طراحی منسوجات جنبش آرت‌نوو داشته‌اند؟»، تلاش دارد تا با رویکردی تطبیقی، ابعاد این تعامل هنری را واکاوی کند. هدف اصلی این مقاله، شناسایی وجوه اشتراک و افتراق میان این دو سنت هنری و تبیین جایگاه هنر نساجی ایران به‌عنوان یک محرک بصری و زیبایی‌شناختی در شکل‌گیری انگاره‌پردازی منسوجات آرت‌نوو است.

۲. پیشینهٔ پژوهش / چارچوب نظری

منابع متعددی به موضوع صنایع نساجی سنتی ایران و نیز تولیدات سبک آرت‌نوو پرداخته‌اند اما به طور خاص، معدودی از آن‌ها تأثیر و تأثرات سبک‌های هنری شرقی و غربی را مورد اشاره قرار داده‌اند؛ به‌عنوان نمونه، ایزابل آنسکومب[۸] در کتاب سبک هنرها و پیشه‌ها (1991) (The Arts and Crafts style)، نمونه‌هایی از تأثیرپذیری منسوجات آرت‌نوو از نقوش ایرانی را شرح داده است. او همچنین به بررسی آثار برجسته‌ترین چهره‌های این جنبش می‌پردازد و با ارائهٔ تصاویر و تحلیل‌های دقیق از این آثار به تبیین ویژگی‌های طراحی، ایده‌ها و اصول فلسفی که این هنرمندان را هدایت می‌کرد، اشاره می‌کند. همچنین، آنتونیا سوزان بایت[۹] در کتاب طاووس و تاک (2016) (Peacock and Vine)، آثار دو هنرمند برجسته و تأثیرگذار سبک آرت‌نوو، یعنی ویلیام موریس و ماریانو فورتونی[۱۰] را مورد بررسی قرار می‌دهد و جزئیات چگونگی تأثیرپذیری این دو هنرمند از هنرهای ایرانی و تبادل هنری بین شرق و غرب را نشان می‌دهد. در همین خصوص، استفن ورنوئت[۱۱] در کتاب کشف هنر اسلامی (Discovering Islamic Art) (2000)، با نگاهی موشکافانه به تاریخچه و زیبایی‌شناسی هنر اسلامی، جایگاه ویژهٔ این هنر را در تاریخ هنر اروپا

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

تبیین می‌کند و نقش مجموعه‌دارها و علاقه‌مندان اروپایی به هنر اسلامی، به‌ویژه ایران را مورد اشاره قرار می‌دهد؛ افرادی که به گردآوری منسوجات، فرش‌ها و دیگر آثار هنری اسلامی پرداختند و این گنجینه‌ها را به اروپا منتقل کردند.

اما پژوهش‌هایی نیز به طور خاص به تأثیرپذیری هنرهای صناعی اروپایی از همتایان ایرانی‌شان پرداخته‌اند؛ به‌عنوان نمونه، بهار موسوی حجازی و محمدرضا پورجعفر در مقاله‌ای تحت عنوان «تأثیرپذیری نهضت هنر و پیشه انگلستان از هنر اسلامی ایران» (۱۳۸۱) با تحلیل دقیق عناصر زیبایی‌شناختی صنایع‌دستی ایرانی، نشان می‌دهند که چگونه این عناصر به طور گسترده‌ای الهام‌بخش هنرمندان و طراحان انگلیسی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم شده‌اند. جنبش آرت‌نوو که به دنبال یافتن زبانی نو و متفاوت با لهجه‌های رایج آن دوره بود، با گرایش به شرق، به‌ویژه هنرهای اسلامی ایران، سعی در تغییر در رویکرد زیبایی‌شناختی آن دوره داشت. موسوی حجازی و همکاران، در مقالهٔ دیگری با عنوان «فرش ایرانی به‌عنوان یک رسانهٔ ارتباطی بین هنرمندان ایرانی و اروپایی با نظر به رویکرد نشانه‌شناختی در منسوجات ویلیام موریس[۱۲]» (2006)، به تفصیل تحلیل می‌کنند که چگونه قالی‌های ایرانی با طرح‌ها و نقوش پیچیده و نمادین خود، همچون پلی فرهنگی میان شرق و غرب عمل کرده‌اند. به موازات این پژوهش‌ها، ایلخان و آشوری در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر حضور شرکت زیگلر (Ziegler & Co) بر طرح، نقش و رنگ قالی‌های ایران از دورهٔ ترکان قاجار تا پایان جنگ جهانی دوم» (۱۳۹۹)، با رویکردی تحلیلی به بررسی نقش میانجی‌گری این شرکت اروپایی در تحول ساختاری و زیبایی‌شناختی قالی‌های ایرانی می‌پردازند و نشان می‌دهند که چگونه مداخلات هدفمند زیگلر در طراحی، نقش‌پردازی و رنگ‌بندی قالی‌ها، به همگرایی هر چه بیشتر این هنر بومی با سلایق و بازارهای غربی انجامیده است. همچنین، عبدالله میرزایی در مقاله‌ای با عنوان «ابعاد فرهنگی مشارکت ایران در نمایشگاه جهانی ۱۸۷۳ وین و تأثیر آن بر تولید و صادرات قالی ایران» (۱۴۰۰)، به بررسی نقش محصولات ایران در نمایشگاه بین‌المللی وین می‌پردازد و توضیح می‌دهد که چگونه شرکت در این نمایشگاه، موجب افزایش تقاضا برای قالی‌های ایرانی در اروپا شد. پایان‌نامهٔ ملیکا مددی با عنوان بررسی اقتباس‌های ویلیام موریس از فرش‌های ایران (۱۴۰۱) نیز، با مطالعهٔ نمونه‌های مشخصی از آثار موریس، به تأثیرات نقوش گیاهی، هندسی و ترکیبات رنگی به‌کاررفته در قالی‌های ایرانی بر طراحی‌ها و تولیدات موریس اشاره می‌کند.

در پژوهش حاضر، با نگاهی جامع‌تر به انواع منسوجات دوره ترکان قاجار و منسوجات سبک آرت‌نوو، اعم از قالی‌ها و پارچه‌ها، مطالعه‌ای تطبیقی میان این دو انجام شده و نقش‌مایه‌ها، ترکیب‌بندی‌ها و رنگ‌بندی‌ها مورد بررسی قرار گرفته تا میزان و چگونگی تأثیرپذیری سبک آرت‌نوو از منسوجات ایرانی تحلیل شود.

۳. روش پژوهش/ مواد و روش‌ها

پژوهش حاضر از منظر هدف، در زمرهٔ تحقیقات بنیادی–نظری قرار دارد که با رویکردی توصیفی–تحلیلی و با ماهیت کیفی به انجام رسیده است. گردآوری اطلاعات در دو بخش مبانی نظری و اسناد تصویری به شیوه کتابخانه‌ای و با مراجعه به منابع مکتوب، مقالات معتبر، اسناد تاریخی و بایگانی دیجیتال موزه‌های معتبر بین‌المللی صورت پذیرفته است. جامعهٔ آماری پژوهش شامل منسوجات و قالی‌های شاخص دوره قاجار و آثار نساجی جنبش آرت‌نوو است که از این میان، تعداد ۲۴ نمونه (۱۲ مورد از هر گروه) به شیوهٔ هدفمند گزینش شده‌اند. معیار انتخاب نمونه‌ها، اصالت تاریخی و تعلق قطعی به دوره‌های زمانی مذکور، دسترسی به تصاویر باکیفیت و مستندات شناسنامه‌ای اثر و وجود قرابت‌های بصری یا اسنادی بوده است. در نهایت داده‌های حاصل، باتکیه‌بر استدلال منطقی و تحلیل کیفی از منظر ساختار نقوش، نظام ترکیب‌بندی و پالت رنگی، مورد واکاوی و تطبیق قرار گرفته‌اند.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

۳-۱. جنبش آرت‌نوو و سنت‌های هنری مؤثر بر آن

جنبش «آرت‌نوو» در اواخر قرن نوزدهم به‌عنوان واکنشی به پیامدهای صنعتی‌شدن اروپا شکل گرفت. این سبک پاسخی بود به تولید انبوه بی‌کیفیت و تقلیدهای تاریخی که فضای خانه‌های طبقهٔ بورژوا را اشباع کرده بود (فربود و آیت‌اللهی، ۱۳۸۶: ۱۹؛ سمباخ، ۱۳۹۷: ۹). در این بستر، متفکرانی چون هنری کول، جان راسکین و ویلیام موریس در انگلستان جنبش «هنرها و صنایع‌دستی» را بنیان نهادند و بر پیوند دوبارهٔ هنر و صنعت، ارتقای کیفیت تولیدات و ارزش مهارت‌های دستی تأکید ورزیدند. (Morris, 2000: 70) هرچند تولیدات دستی موریس عملاً بیشتر در دسترس طبقات مرفه قرار می‌گرفت، اما این جنبش زمینهٔ نظری و عملی برای پیدایش نگاهی کل‌نگر به طراحی و مقاومت در برابر دنیای ماشینی را فراهم ساخت (سمباخ، ۱۳۹۷: ۱۰-۱۱). در همین زمان، یعنی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، نمایشگاه‌های بین‌المللی صنعتی، همچون نمایشگاه بزرگ لندن (۱۸۵۱) در «کریستال پالاس» (The Crystal Palace)، به محلی برای معرفی صنایع و هنرهای جهان بدل شده بودند. (Gardner, 2022: 48) این نمایشگاه‌ها بستر مهمی برای مواجههٔ طراحان اروپایی با هنرهای غیرغربی بودند و در همین فضا منسوجات و قالی‌های ایرانی برای نخستین‌بار به طور گسترده به مخاطبان اروپایی معرفی شدند. چنین آشنایی‌هایی یکی از مسیرهای ورود نقوش و ترکیب‌بندی‌های ایرانی به جریان‌های هنری اروپا، از جمله سبک آرت‌نوو، بود.

آرت‌نوو به‌عنوان سبکی التقاطی، از منابع متعددی چون ژاپنیسم، سمبولیسم، طبیعت‌گرایی و سبک‌های تاریخی الهام گرفت (Miller, 2004: 12)؛ (سمباخ، ۱۳۹۷: ۹)؛ (Grady, 1955: 188) ویژگی‌های اصلی آن شامل خطوط روان، نقش‌مایه‌های گیاهی، ترکیب‌بندی‌های نامتقارن و گرایش به طبیعت بود؛ عناصری که در برابر خشکی و بی‌روحی تولیدات صنعتی عصر ویکتوریایی قد علم می‌کردند. در این میان، هنرهای شرقی – اعم از ژاپنی و اسلامی– جایگاهی برجسته یافتند. شرق‌گرایی در هنر و فرهنگ اروپا در این دوره فراگیر بود و در حوزه‌هایی چون ادبیات، موسیقی، تئاتر، مد و معماری بازتاب یافت. (Checkland, 2002: 118) بوتیک‌های هنری مانند «بوتیک هنر شرقی» [یا «مزون آرت‌نوو»] (Botique d'art oriental) زیگفرید بینگ[۱۳] در پاریس باعرضه آثار ژاپنی و آسیایی، به گسترش این گرایش یاری رساندند. هنرمندان برجسته‌ای چون گوگن، کلیمت و امیل گاله نیز با الهام از هنر شرق، نقشی اساسی در بازتعریف تزیینات، طبیعت و نمادگرایی در چارچوب آرت‌نوو ایفا کردند)پاکباز، ۱۳۷۸: ۴۶۰؛ (Naylor, 1971: 20) در این میان، منسوجات ایرانی – به‌ویژه قالی‌های قاجاری– با ترکیب‌بندی‌های متقارن، نقوش گیاهی درهم‌تنیده و رنگ‌بندی‌های غنی، به منبعی الهام‌بخش برای طراحی‌های آرت‌نوو بدل شدند. همان‌طور که خطوط نرم و سطوح تخت ژاپنی بر زیبایی‌شناسی این سبک تأثیر گذاشت، نقوش ایرانی نیز با جلوه‌های تزیینی و هندسی خود در شکل‌گیری الگوهای بصری آن سهم داشتند.

از این منظر، مقایسهٔ منسوجات آرت‌نوو با قالی‌ها و پارچه‌های قاجاری، شباهت‌های فرمی و زیبایی‌شناختی آن‌ها را آشکار می‌سازد، بستر اجتماعی و فرهنگی تولید آن‌ها را واکاوی می‌کند. در ایران قاجار، قالی‌ها و منسوجات بخشی از اقتصاد خانگی، اشرافی و تجاری بودند و نقشی مهم در نمایش هویت فرهنگی ایفا می‌کردند؛ درحالی‌که در اروپا، منسوجات آرت‌نوو حامل آرمان‌های اصلاح هنرهای کاربردی و ارتقای سلیقهٔ عمومی بودند؛ بنابراین، این دو سنت هنری باوجود تفاوت‌های زمینه‌ای، در پیوند میان هنر، زندگی و هویت اجتماعی اشتراک داشتند؛ پیوندی که در این مقاله به‌صورت تطبیقی بررسی می‌شود.

۳-۲. منسوجات و قالی‌های ایرانی در نمایشگاه‌های جهانی قرن نوزدهم

در دوران قاجار (۱۱۷۵-۱۳۰۴ خ.) که با تحولات جهانی همچون انقلاب فرانسه و انقلاب صنعتی هم‌زمان بود، ایران تحت‌تأثیر رقابت‌های استعماری دول غربی قرار گرفت. در این دوره، بریتانیا با تولید انبوه منسوجات نخی و پشمی، ایران را به یکی از بازارهای مصرفی خود بدل ساخت. در نتیجه، صنایع بومی از جمله پارچه‌بافی سنتی ایران دچار رکود شد و جای خود

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

را به منسوجات ماشینی وارداتی داد. با این حال، صنعت قالی‌بافی مسیر متفاوتی را پیمود. توجه کشورهای غربی به قالی‌های ایرانی، به‌ویژه در بستر بحران‌های اقتصادی داخلی، موجب رونق این هنر شد (بختیاری و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۸۹–۲۹۰). افزایش تقاضای خارجی، به‌ویژه از سوی اروپا، موجب گسترش کارگاه‌های قالی‌بافی در شهرهای مختلف ایران گردید. دولت نیز با اعطای نشان‌های افتخار به فعالان این حوزه، به ارتقای کیفیت تولیدات کمک کرد و شهرت جهانی قالی‌های ایرانی باعث شد سفارش‌هایی مطابق باسلیقه بازارهای خارجی به کارگاه‌های داخلی داده شود و قالی‌بافی ایران جایگاهی ممتاز در میان هنرهای صناعی بیابد (تاجبخش، ۱۳۸۲: ۹۵–۹۶).

نمایشگاه‌های جهانی اروپا در نیمه دوم قرن نوزدهم که باهدف نمایش دستاوردهای صنعتی و فرهنگی برگزار می‌شدند، نقش مهمی در گسترش روابط فرهنگی میان ایران و غرب ایفا کردند. اگرچه ایران در نخستین نمایشگاه‌ها مانند لندن (۱۸۵۱) و پاریس (۱۸۵۵) حضور رسمی نداشت، اما آثار قاجاری از طریق مجموعه‌داران غربی در این رویدادها به نمایش درمی‌آمدند (وردن و بیکر، ۱۳۹۷: ۷۸). نخستین مشارکت رسمی ایران در نمایشگاه جهانی ۱۸۷۳ وین، با حمایت ناصرالدین‌شاه و ساخت پاویونی مستقل، نقطه عطفی در معرفی هنر و صنایع‌دستی ایران به اروپا بود (میرزایی، ۱۴۰۰: ۱۶۰). این حضور، هم‌زمان با رشد شرق‌گرایی در وین، موجب شکل‌گیری «انجمن شرقی تجارت و اقتصاد» و افزایش توجه به مؤلفه‌های بصری هنر ایرانی در تولیدات صنعتی شد (همان: ۱۶۸). در ادامه، رابرت مرداک اسمیت[۱۴] با همکاری موزه کنزینگتون جنوبی، مجموعه‌ای از آثار ایرانی را گردآوری و در سال ۱۸۷۶ نمایشگاه «هنر ایرانی» را در لندن برگزار کرد. ناصرالدین‌شاه نیز با اهدای اشیای هنری، از جمله قالی، به این روند کمک کرد (لعبت‌فرد و ثواقب، ۱۳۹۵: ۹۷-۹۸). در سال ۱۸۷۷، مجموعه‌ای از فرش‌ها و منسوجات ایرانی به نمایشگاه لندن ارسال شد و در فاصلهٔ میان نمایشگاه‌های وین (۱۸۷۳) و پاریس (۱۸۷۸)، علاقهٔ اروپا به هنر اسلامی، از جمله قالی‌ها و پارچه‌های ایرانی، به طور چشمگیری افزایش یافت.

پس از نمایشگاه جهانی وین در سال ۱۸۷۳، تقاضا برای فرش‌های ایرانی به طور چشمگیری افزایش یافت و این هنر به یکی از کالاهای محبوب در بازارهای اروپا و آمریکا بدل شد (میرزایی، ۱۴۰۰: ۱۷۰). دولت قاجار نیز در راستای تقویت تجارت خارجی، از سرمایه‌گذاری شرکت‌های بین‌المللی در صنعت فرش حمایت کرد. در نتیجه، شرکت‌هایی چون زیگلر، برادران کاستلی (Nearco Castelli and Brothers)، شرکت تجارت قالی شرقی نیویورک (The oriental carpet manufacturers)، شرکت تولیدات قالی شرقی لندن (The oriental carpet manufacturers) و نمایندگانی از کمپانی‌های عطیه، غازان، تلفانیان، قرگوزیان و سلیم شاهانیان در ایران فعال شدند (صوراسرافیل، ۱۳۷۲: ۹–۱۰). شرکت انگلیسی–سوئیسی زیگلر از مهم‌ترین این سرمایه‌گذاران بود که از ۱۸۷۸ در تبریز و سپس در ۱۸۸۳ در سلطان‌آباد (اراک) فعالیت خود را آغاز کرد. این شرکت، علاوه بر صادرات فرش، به واردات پارچه‌های کتانی و صادرات دیگر منسوجات ایرانی مانند مخمل، شال، ابریشم و زری نیز می‌پرداخت (لندور، ۱۳۹۲: ۱۰۰). زیگلر با احداث کارگاه‌های رنگرزی، انبار مواد اولیه و اقامتگاه‌هایی برای کارکنان اروپایی خود، تولید فرش را به‌صورت سازمان‌یافته پیش برد (عیسوی، ۱۳۶۲: ۴۷۲). به گفتهٔ آشوری و ایلخانی (۱۳۹۹: ۱۸)، قلعهٔ زیگلر در سلطان‌آباد محل اشتغال هزاران بافنده بود که برخلاف سنت رایج، حقوق ماهانه دریافت می‌کردند. این شرکت باهدف پاسخ‌گویی به نیاز بازارهای غربی، قالی‌هایی با طرح، رنگ و اندازه‌های متناسب با دکوراسیون اروپایی تولید می‌کرد (خواجه‌احمدعطاری و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۶). تولیدات زیگلر به دو دسته تقسیم می‌شد: قالی‌هایی که در کارگاه‌های خودِ شرکت بافته می‌شد و قالی‌هایی که توسط بافندگان محلی با طرح‌های شرکت تولید می‌گردید (آشوری و ایلخانی، ۱۳۹۹: ۱۸).

۳-۳. تطبیق نقوش قالی‌های شرکت زیگلر و قالی‌های قاجاری

شرکت زیگلر و شرکا، یک شرکت انگلیسی–سوئیسی مستقر در منچستر بود که از اواخر قرن نوزدهم، فعالیت خود را

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

به‌طورجدی در ایران آغاز کرده بود. هدف اصلی این شرکت، تولید و توزیع قالی‌هایی بود که ضمن الهام از نقوش سنتی ایرانی، با سلایق غربی نیز همخوانی داشته باشند. نخستین تلاش‌های این شرکت برای تولید قالی در ایران از طریق شعبه تجاری زیگلر در منطقه‌ای از اراک (سلطان‌آباد) و تبریز انجام گرفت. فرش‌های تولیدی زیگلر در اندازه‌هایی جدید و با تغییراتی در ساختار سنتی طرح، نقش و رنگ ایرانی، با فرم و سبکی نوین در این زمینه، وارد بازارهای اروپایی و آمریکایی شدند. نقوش قالی‌های موسوم به زیگلر، در تقسیم‌بندی‌های زیر مورد بررسی قرار گرفته‌اند – مقایسهٔ حاضر مبتنی بر پژوهشی است که سحر ایلخان و محمدتقی آشوری در مقالهٔ «تأثیر حضور شرکت زیگلر بر طرح، نقش و رنگ قالی‌های ایران از دورهٔ قاجار تا پایان جنگ جهانی دوم» ارائه کرده‌اند. این مقاله با رویکردی تحلیلی و تطبیقی، به بررسی تفاوت‌ها و دگرگونی‌های ساختاری میان قالی‌های سنتی قاجاری و نمونه‌های تولیدی شرکت زیگلر پرداخته است. در جدول پیشرو، ضمن بهره‌گیری از یافته‌های آنان، تلاش شده است با افزودن برخی نکات تکمیلی و مصادیق تصویری دیگر، تطبیق جامع‌تری از ویژگی‌های فرمی و زیبایی‌شناختی این دو گروه قالی ارائه شود.

۳-۳-۱. قالی مدل لچک و ترنج زیگلر- شمارهٔ یک

قالی زیگلر با نقشهٔ لچک و ترنج، نمونه‌ای بارز از تطبیق نقوش سنتی ایران با سلایق اروپایی است که به‌واسطهٔ ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود از الگوهای سنتی ایران متمایز شده است (شکل ۱). یکی از شاخصه‌های مهم این قالی، ابعاد کوچک ترنج مرکزی نسبت به کل فرش است که منجر به ظرافت بصری بیشتری در طرح شده است. علاوه بر این، در قسمت سر ترنج، دو گل شاه‌عباسی بزرگ به چشم می‌خورد که از مشخصه‌های مورد توجه در تولیدات زیگلر به شمار می‌رود. در این راستا نوشته‌های آشوری و ایلخانی نیز به تفاوت‌های بارز این قالی با نمونه‌های سنتی اشاره دارند. بر خلاف الگوهای سنتی که گوشه‌ها بر روی زوایای ۴۵ درجه طراحی می‌شوند، در این قالی واگیره‌های حاشیه دقیقاً مشابه یکدیگر نیستند و در گوشه‌ها با یکدیگر برخورد می‌کنند (آشوری و ایلخانی، ۱۳۹۹: ۲۱) (جدول ۱).

شکل ۱. قالی مدل لچک و ترنج زیگلر (آشوری و ایلخانی، ۱۳۹۹: ۲۱)

Figure 1. Ziegler medallion and-corner carpet (Ashouri and Ilkhan, 2020:p. 21)

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

۳-۳-۲. قالی مدل لچک و ترنج زیگلر- شمارهٔ دو

تصاویر زیر دو نمونه از قالی‌های زیگلر را به نمایش می‌گذارند که در مقایسه با قالی‌های سنتی ایرانی، طرح‌هایی خلوت‌تر و رنگ‌های روشن‌تری دارند (شکل ۲) (جدول ۱). در این نمونه‌ها، ترنج‌ها به شکل لوزی و لچک‌ها به‌صورت مثلثی طراحی شده‌اند، به‌طوری‌که بخش زیادی از فضا بدون نقش باقی مانده است. تفاوت در طراحی لچک و ترنج این دو قالی، نشان دهندهٔ انعطاف پذیری و خلاقیت طراح است که با توجه به سلیقه و خواست سفارش دهنده، تغییرات ظریفی را در الگوها و ترکیب‌بندی‌ها اعمال کرده است. به طور کلی، این دو قالی زیگلر با طراحی‌های نوآورانه و رنگ‌بندی‌های مدرن، تجسمی از توانمندی و تطبیق‌پذیری هنر ایرانی در پاسخ به نیازهای متغیر بازارهای جهانی هستند.

شکل ۲. قالی مدل لچک و ترنج زیگلر (Rug Markazi Sultanabad 21, n.d)

Figure 2. Ziegler medallion and-corner carpet (Rug Markazi Sultanabad 21, n.d.)

جدول ۱. بررسی تطبیقی نقوش قالی‌های شرکت زیگلر و قاجاری. مدل لچک و ترنج.

Table 1. A Comparative Study of the Motifs in Ziegler and Qajar Carpets. Medallion-and-corner design

مشخصات بصری	قالی لچک و ترنج زیگلر	قالی لچک و ترنج قاجار	مشخصات بصری
قالی‌های زیگلر در ترسیم لچک و ترنج نسبت و مقیاسی مشخص نداشتند؛ و معمولاً زمینه یا متن قالی بدون هیچ نقش و نگاری بافته می‌شد.	قالی زیگلر شکل ۲ Ziegler Carpet, Figure ۲	نمونه‌ای از یک قالی مشابه قاجاری (شایسته‌فر و صباغ‌پور، ۱۳۸۸، ۹۴) An example of a Qajar-style carpet (Shayestehfar and Sabaghpour, ۲۰۰۹:p. ۹۴)	ترسیم لچک و ترنج متناسب با نوع قالی و شهر مبدأ آن بود. همچنین فضاهای زمینه و لچک و ترنج کاملاً پر هستند.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

مشخصات بصری	قالی لچک و ترنج زیگلر	قالی لچک و ترنج قاجار	مشخصات بصری
ابعاد و اندازهٔ حاشیه در قالی‌های زیگلر متغیر است و گاه بخش قابل‌توجهی از فضای زمینه می‌گیرد.	 بخشی از قالی زیگلر شکل ۲ Part of Ziegler Carpet, Figure 2	 حاشیهٔ قالی قاجاری (شایسته‌فر و صباغ‌پور، ۱۳۸۸، ۹۴) Border of a Qajar cafpet Shayestehfar and Sabaghpour,) (2009:p. 94	ابعاد و اندازهٔ حاشیه در طراحی سنتی ایران مقیاس دقیقی دارد.
بزرگ‌شدن نقوش به‌خصوص گل‌های شاه‌عباسی و تغییر در ابعاد آن‌ها یکی از ویژگی‌های قالی‌های زیگلر است.	 بخشی از قالی زیگلر شکل ۱ Part of Ziegler Carpet, Figure 1	 (شایسته‌فر و صباغ‌پور، ۱۳۸۸، ۹۴) Shayestehfar and Sabaghpour,) (2009:p. 94	ترسیم اندازهٔ نقوش و گل‌های شاه‌عباسی متناسب با نوع قالی و شهر مبدأ آن بوده است و از تناسبات مشخصی پیروی می‌کرد.
	در قالی‌های زیگلر، هماهنگی میان متن و حاشیه تا حدی نادیده گرفته شده، به‌طوری‌که گاه حاشیه‌ها آن‌قدر مستقل طراحی شده‌اند که تفاوتی نمی‌کند با کدام متن ترکیب شوند.		در قالی‌های ایرانی، هماهنگی میان متن و حاشیه بر پایه اصول زیبایی‌شناسی سنتی شکل می‌گیرد.
	استفاده از رنگ‌های شیمیایی و با کنتراست کم در قالی‌های زیگلر رواج داشت.		استفاده از رنگ‌های گیاهی و با کنتراست بالا در بین قالی‌های ایرانی رواج داشت.
	تغییر در ابعاد کلی قالی‌های زیگلر، بر اساس تحلیل دقیق از نیازهای بازار هدف و الگوهای مصرف مشتریان انجام می‌شد.		قالی‌های ایرانی به طور سنتی ابعادی نسبتاً بزرگ داشتند و با اندازهٔ منازل یا مدل مصرف غربی‌ها سازگاری نداشتند.

۳-۳-۳. قالی مدل واگیره‌ای زیگلر- شمارهٔ یک

شکل ۳ نمونهٔ دیگری از قالی زیگلر را به نمایش می‌گذارد که نمونهٔ خوبی از زیبایی‌شناسی منحصربه‌فرد تولیدات این شرکت است. در این قالی، تکرار واگیره‌ای نقوش، شامل طرح‌هایی پر از اعوجاج است که پیرو نظم هندسی قالی‌های ایرانی نیستند و نقشه‌ای ذهنی را تداعی می‌کنند. در کنار این نقوش، مجموعهٔ از گل‌های شاه‌عباسی وجود دارد که «این سنت استفاده از گل‌های درشت شاه‌عباسی و تکرار آن به‌صورت واگیره‌ای در کنار سایر ریزنقش‌ها را در فرش‌های کلاسیک تبریز نیز می‌توان دید» (آشوری و ایلخانی، ۱۳۹۹، ۲۹). یکی دیگر از خصوصیات بارز این قالی‌ها، یکنواختی و کاهش کنتراست رنگی است که تفاوت قابل توجهی با قالی‌های سنتی ایرانی دارد. «در فرش ایرانی به‌کارگیری رنگ‌ها در حالت متعادل، ملایم و لطیف صورت می‌گیرد. یکی از دلایل این تعادل رنگی استفاده از رنگ‌های گیاهی است. تولیدات شرکت زیگلر در تلاش بود تا با استفاده از رنگ‌های جوهری این تعادل رنگی را ایجاد کند اما طرح‌ها در مواردی به سمت یک‌رنگ شدن پیش رفت تا متعادل شدن» (همان: ۴۱) (جدول ۲).

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

شکل ۳. قالی مدل واگیره‌ای زیگلر (آشوری و ایلخانی، ۱۳۹۹، ۲۷)

Figure 3. Ziegler repeat-pattern carpet (Ashouri and Ilkhan, 2020:p. 27)

جدول ۲. بررسی تطبیقی نقوش قالی‌های شرکت زیگلر و قاجاری. مدل واگیره‌ای.

Table 2. A Comparative Study of the Motifs in Ziegler and Qajar Carpets. repeat-pattern design

مشخصات بصری	قالی واگیره‌ای زیگلر	قالی واگیره‌ای قاجار	مشخصات بصری
در قالی‌های زیگلر اندازهٔ واگیره متناسب با اندازهٔ قالی نیست و گاهی تا یک‌چهارم متن اصلی فرش را در بر می‌گیرند. همچنین واگیره‌ها بر روی متن اصلی در محل اتصال به حاشیه‌ها می‌شکنند.	قالی زیگلر شکل ۳ Ziegler Carpet, Figure 3	(شایسته‌فر و صباغ‌پور، ۱۳۸۸، ۹۹) (Shayestehfar and Sabagh-pour, 2009:p. 99)	در قالی‌های ایرانی، واگیره برای سایز مشخصی طراحی می‌شد و نقوش بر روی متن اصلی منتهی به حاشیه منظم بود.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

مشخصات بصری	قالی واگیره‌ای زیگلر	قالی واگیره‌ای قاجار	مشخصات بصری
استفاده از گل‌های شاه‌عباسی بزرگ در متن قالی دیده می‌شود.	بخشی از قالی زیگلر شکل ۳ Part of Ziegler Carpet, Figure 3	(شایسته‌فر و صباغ‌پور، ۱۳۸۸، ۹۹) (Shayestehfar and Sabagh-pour, 2009:p. 99)	استفاده از گل‌های شاه‌عباسی بزرگ در متن قالی قاجاری دیده می‌شود.
در قالی‌های زیگلر، فضای خالی در بین واگیره‌ها وجود دارد.		در قالی‌های قاجاری، فضای بین واگیره‌ها با نقوش گیاهی و اسلیمی پر می‌شدند.	
استفاده از رنگ‌های شیمیایی با کنتراست کم، منجر به ایجاد یکنواختی در قالی‌های زیگلر می‌شد.		استفاده از رنگ‌های گیاهی با کنتراست بالا در قالی‌های ایرانی رواج داشت.	
تغییر در ابعاد کلی قالی‌های زیگلر، بر اساس تحلیل دقیق از نیازهای بازار هدف و الگوهای مصرف مشتریان انجام می‌شد.		قالی‌های ایرانی به طور سنتی ابعادی نسبتاً بزرگ داشتند و با اندازهٔ منازل غربی‌ها سازگاری نداشتند.	
«باوجود این که اصول طرح‌های واگیره‌ای بر مبنای تکرار و تقارن است اما در نمونه‌های زیگلر به‌گونه‌ای است که قسمت بالا، پایین، چپ و راست طرح با یکدیگر قرینه نیستند» (آشوری و ایلخانی، ۱۳۹۹، ۳۲).		در قالی‌های ایرانی، واگیره‌ها بر مبنای تکرار و تقارن ایجاد شده‌اند.	

۳-٤. تطبیق نقوش قالی‌های ویلیام موریس و قالی‌های قاجاری

به دنبال اقدامات اولیه، جهت شناساندن فرش ایران در اروپا، به‌تدریج تأثیر هنرهای شرقی در عرصه‌های مختلف فرهنگی و هنری اروپا نمایان شد. ویلیام موریس از مهم‌ترین طراحانی بود که تحت‌تأثیر قالی‌های ایرانی قرار گرفت. در اواخر دههٔ ۱۸۷۰، موریس که از ستایشگران قالی‌های ایرانی بود، پیش از آغاز کار بر روی طراحی و تولید قالی، زمان زیادی را به تحقیق و بررسی دقیق الگوها، نقوش و تکنیک‌های بافت در فرش‌های ایرانی اختصاص داد. او با یادگیری روش‌های گره‌زنی و ساخت قالیچه‌های کوچک در خانه، مهارت‌های خود را به مرور تقویت کرده و اهداف خود را در این باره، چنین توصیف می‌کند: «برای آینده، مردم غرب باید به تولید فرش‌های دستبافت خود بپردازند که از نظر کیفیت و دوام با فرش‌های شرق برابری کنند، اما نباید تقلیدی از طرح‌های آن‌ها باشد. بلکه این طرح‌ها باید بر اساس ایده‌های مدرن غربی خلق شوند که اصول بنیادین آن عمدتاً در معماری نهفته است» (Fairclough and Leary, 1981: 51).

موریس در نهایت، در سال ۱۸۷۸، تولید اولین فرش دستبافت خود را با کمک بافنده‌ای از گلاسکو، بر روی یک دار بافندگی در اتاق زیر شیروانی شرکتش آغاز کرد و بعد از تسلط بر روی تکنیک مورد نظر، چندین دار بافندگی در بخشی از خانهٔ کلمسکات بر پا کرد و در نهایت با جابه‌جایی کارگاه به مرتون ابی[۱۵] در سال ۱۸۸۱، شروع به طراحی و تولید فرش‌هایی در مقیاس بزرگ‌تر کرد (علی‌مدد، ۱۴۰۱، ۹۵). عمق علاقهٔ موریس به قالی‌های ایرانی، در گوشه و کنار خانهٔ کلمسکات قابل مشاهده است. به قول مک کارتی در کتاب ویلیام موریس، «فضای داخلی خانهٔ کلمسکات به چشم همه محسور کننده بود؛ در میان مجموعه‌ای از اشیای عتیقهٔ شرقی، فرشی مانند سایبان بر روی سقف گسترده شده بود که توجه را به خود جلب می‌کرد. این فرش که نمونه‌ای

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

نادر از هنر فرش ایرانی (اکنون در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت است) به شمار می‌آمد، به نحو شگفت‌انگیزی فضای یک اتاق شرقی را تداعی می‌کرد» (Maccarthy, 1994: 562) (شکل ۴). برناود شاو[۱۶] در توصیفی از این فرش در خانهٔ کلمسکات می‌نویسد که «این فرش زیبا و منحصربه‌فرد شرقی گویا چنان ارزشمند بود که راه رفتن روی آن ناپسند به نظر می‌رسید. ازاین‌رو، به شکلی خاص روی دیوار و نیمی از سقف نصب شده بود تا از هرگونه آسیب و تماسی محفوظ بماند» (Ibid: 563). در دست‌نوشته‌های خود موریس نیز، علاقه و شیفتگی او به قالی‌های ایرانی را می‌توان به روشنی مشاهده کرد:

«من به سودمندی زندگی آن مردانی ارج می‌نهم که نامشان مدت‌ها است به فراموشی سپرده شده اما هنوز هم از آثارشان شگفت‌زده می‌شویم. آن‌ها به شیوهٔ خود تلاش داشتند به ما نشان دهند که گل‌ها در باغ‌های دمشق چگونه می‌رویند و یا شکار در دشت‌های کرمان چگونه است و چگونه لاله‌ها در میان علف‌های دره‌های ایران خودنمایی می‌کنند؛ و در نهایت چگونه روحشان از این‌همه زیبایی لذت می‌برد و چه لذتی در زندگی داشتند و شاید حتی نتوانستند معنای آن را برای برخی از ما روشن کنند» (Armstrong, 2019: 194).

ازاین‌رو، بررسی تطبیقی میان نقوش قالی‌های ویلیام موریس و نمونه‌های قاجاری، مجالی است برای شناخت عمیق‌تر از چگونگی بازتاب زیبایی‌شناسی شرق در آثار هنرمندی غرب که دل در گرو ظرافت‌های هنر ایرانی داشت.

شکل ٤. اتاق غذاخوری در خانهٔ کلمسکات. فرش متعلق به اواخر قرن شانزدهم (صفوی) است. (Maccarthy, 1994: 1259)

Figure 4. Dining room in Kelmscott House. The carpet dates from the late 16th century (Safavid period) (Maccarthy, 1994:p. 1259)

۳-٤-۱. قالی بوولِرز وود (Bullerswood)

این قالی دستبافت، نخستین و بزرگ‌ترین قالی است که توسط ویلیام موریس و همکارش، جان هنری دیرل (John Henry Dearle) در سال ۱۸۸۹ بافته شد (شکل ۵). طراحی و تکنیک آن بر اساس نمونه گره‌های ایرانی (نامتقارن) و ترکی (متقارن) شکل‌گرفته است که موریس طی سالیان متمادی به تحقیق و تفحص در این زمینه پرداخته بود. با استناد به گفته‌های علی مددی، در زمینهٔ فرش بولرزوود نیز با به‌کارگیری نقوش تودرتو و پیچیده‌ای چون گل‌های شاه‌عباسی، رزت‌های پنج‌پر، برگ‌های کنگر و پرندگان استیلیزه که بر روی ساقه‌های ختایی و پیچش‌های اسلیمی جای گرفته‌اند، طرحی منظم و

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

هماهنگ خلق شده است (علی‌مدد، ۱۴۰۱، ۱۲۱). علاوه بر این، حاشیه‌های قالی مزین به نقوش تکراری برگ‌ها و گل‌های استیلیزه، به طرح حالتی متقارن بخشیده‌اند که با تکرار منظم این الگوها در سراسر متن قالی، بر اصالت و هویت شرقی آن می‌افزاید.

شکل ۵. قالی بوولرز وود، ویلیام موریس و جان هنری دیرل. ۱۸۸۹. (The Conservation of the Bullerswood carpet, 2023, 3, 27)

Figure 5. Bullerswood carpet, William morris and John Henry Dearle. 1889. (The Conservation of the Bullerswood carpet, 2023, 3, 27)

جدول ۳. بررسی تطبیقی نقوش قالی‌های ویلیام موریس و قاجاری

Table 3. A Comparative Study of the Motifs in William morris and Qajar Carpets

مشخصات بصری	قالی موریس	قالی قاجاری	مشخصات بصری
در قالی‌های موریس، طبیعت نه به‌سان واقعیت عینی که در هیئتی تزیینی، استیلیزه و هماهنگ جلوه‌گر است. گل‌ها و پرندگان در ریتمی تکراری و آرمانی بازآفرینی می‌شوند، بی‌آنکه به بازنمایی طبیعی‌گرایانهٔ قالی‌های قاجاری پایبند باشند.	 قالی بوولرز وود شکل ۵ Bullerswood carpet, Figure 5	 نمونه‌ای از یک قالی قاجاری (Hejazi,2012:16) An example of a Qajar-style carpet (Hejazi,2012:16)	در قالی‌های قاجاری، گل‌ها و پرندگان با ظرافتی واقع‌گرایانه نقش می‌بستند؛ بازتابی از گرایش هنرمندان آن دوره به طبیعت‌پردازی و نمایش عینی جهان است.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

مشخصات بصری	قالی موریس	قالی قاجاری	مشخصات بصری
در قالی بولرز وود، الهام از گل‌های شاه‌عباسی در قالبی استیلیزه و تزیینی ظاهر می‌شود؛ گل‌ها تخت تر و ساده‌ترند و بیشتر تابع ریتمی هندسی و تکراری تا بازتابی طبیعی هستند.	قالی بوولرز وود شکل ۵ Bullerswood carpet, Figure 5	(شایسته‌فر و صباغ‌پور، ۱۳۸۸، ۹۹) (Shayestehfar and Sabagh-pour, 2009:p. 99)	در قالی‌های قاجاری، نقوش شاه‌عباسی با جزئیات ظریف و طبیعت‌گرایانه پرداخته می‌شوند و جلوه‌ای از واقع‌نمایی می‌یابند.
بزرگ‌شدن نقوش به‌خصوص گل‌های شاه‌عباسی و تغییر در ابعاد آن‌ها از ویژگی‌های قالی‌های موریس است.	قالی بوولرز وود شکل ۵ Bullerswood carpet, Figure 5	(شایسته‌فر و صباغ‌پور، ۱۳۸۸، ۹۴) (Shayestehfar and Sabagh-pour, 2009:p. 94)	ترسیم اندازهٔ نقوش و گل‌های شاه‌عباسی متناسب با نوع قالی و شهر مبدأ آن بوده است و از تناسبات مشخصی پیروی می‌کرد.
قالی‌های موریس بیشتر بیانگر فلسفهٔ شخصی او و در دفاع از صنایع‌دستی و نقد صنعتی‌شدن بود، نه بازتاب هویت ملی.		قالی‌های قاجاری می‌توانستند حامل هویت فرهنگی و سیاسی ایران باشند و حتی رنگ‌وبوی ملی‌گرایانه پیدا کنند.	
در قالی‌های موریس از طیف رنگی ایرانی الهام‌گرفته شده، اما رنگ‌ها با ترکیبی ملایم و خاکی‌تر انتخاب شده‌اند تا باذوق و آرامش فضای ویکتوریایی سازگار شوند.		در قالی‌های قاجاری رنگ‌های سنتی ایرانی مانند قرمز لاکی، آبی نیلی، سبز و عاجی رایج بودند که از سنت کهن رنگرزی ایرانی بر می‌آمدند.	

۲-٤-۳. قالی هلند پارک (Holland Park)

یکی دیگر از پروژه‌های چشمگیر موریس در این زمینه، قالی «هلند پارک» متعلق به الکساندر ایونیدِس[۱۷] بود. «در ماه مارس سال ۱۸۸۰، «موریس و شرکا» سفارش گرفت که خانه‌ای را به طور کامل تزئین و مبله کند. این پروژه بیش از هشت سال به طول انجامید و تا اکتبر ۱۸۸۸ م. ادامه داشت. در این مدت طولانی، فیلیپ وب[۱۸]، تمامی مسئولیت‌های مربوط به تغییرات ساختاری و بازسازی‌های لازم را به عهده داشت و طرح‌های تزیینی منسوجات، به طور کامل تحت نظارت دقیق موریس قرار گرفته بود» (Harvey and Press, 1991: 181). این قالی به‌عنوان نمونه‌ای از طراحی‌های منحصربه‌فرد موریس، تأثیرات فرهنگی متنوعی مانند نقوش قرون‌وسطایی، گل‌های طبیعت‌گرایانه و نقش‌مایه‌های شرقی را به نمایش می‌گذارد که این تأثیرگذاری را می‌توان در منسوجات دیگر خانه، همچون کاغذدیواری‌ها، نقاشی‌های دیواری و مبلمان نیز مشاهده کرد (شکل ۶). در زمینهٔ این فرش، نقوش شامل یک ترنج کوچک با دو سر ترنج دیگر است که در اطراف آن گل‌های سه پر و شاه‌عباسی (سبک‌پردازی شده) وجود دارد. گردش‌های اسلیمی و ختایی آن بر خلاف سبک ایرانی، به طور آزاد و رها در محورهای طولی و عرضی نوعی تعادل را ایجاد کرده‌اند. اما مهم‌ترین نکته‌ای که در این کار به چشم می‌خورد، برهم قرارگیری لایه‌های مختلف نقوشی است که به‌رغم ایجاد عمق، طرح کلی را تخت و یک‌دست نشان می‌دهد. نقوش ریزی که به‌صورت اسلیمی در پس‌زمینه بافته شده‌اند،

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

یک بخش از متن را ساخته و سپس طرح‌های اسلیمی و ختایی دیگری بر روی آن‌ها افزوده شده است. به‌عبارت‌دیگر، موریس چندین نقش را بدون ادغام با یکدیگر، به‌صورت لایه‌ای بر روی‌هم قرار داده تا در نگاه اول، تشخیص طرح اصلی دشوار به نظر بیاید. چنین تکنیک مشابهی نیز در فرش‌های ایرانی دیده می‌شود؛ جایی که تشخیص طرح اصلی زمینه به علت پیچیدگی و لایه‌بندی نقوش، بسیار دشوار است.

شکل ٦. قالی دستبافت هلند پارک. موریس و شرکا. ۱۸۸۳. (The Holland Park Carpet, n.d)

Figure 6. Handwoven Holland Park Carpet. Morris & Co. 1883. (The Holland Park Carpt, n.d)

جدول ٤. بررسی تطبیقی نقوش قالی‌های ویلیام موریس و قاجاری

Table 4. A Comparative Study of the Motifs in William morris and Qajar Carpets

مشخصات بصری	قالی موریس	قالی قاجاری	مشخصات بصری
در قالی‌های موریس، حاشیه‌ها ساده‌تر و منظم‌تر هستند و با تکرار گل و برگ استیلیزه، هماهنگی کلی ایجاد می‌کنند اما از پرجزئیاتی قالی‌های ایرانی فاصله دارند.	قالی هلند پارک شکل ۶ Holland Park Carpet, Figure 6	نمونه‌ای از یک قالی قاجاری (Hejazi,2012:16) An example of a Qajar-style carpet (Hejazi,2012:16)	در قالی‌های قاجاری، حاشیه‌ها بسیار پرکار و متناسب با متن طراحی می‌شوند و با نقوش مکمل، پیوندی کامل با مرکز فرش برقرار می‌کنند.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

مشخصات بصری	قالی موریس	قالی قاجاری	مشخصات بصری
قالی هلند پارک ویلیام موریس، نوعی بازسازی و بازخوانی سنت ایرانی است که با ساده‌سازی نقوش و هماهنگ‌سازی آن‌ها با ذائقه مدرن غربی، سنت را در قالبی نو بازآفرینی می‌کنند. نقوش شاه‌عباسی در قالبی تزیینی و استیلیزه، ساده‌سازی شده و گل‌ها به‌صورت هندسی و تکرارشونده برای آرایه و نظم بصری به کار رفته‌اند.	بخشی از قالی هلند پارک شکل ۶ Part of Holland Park Carpet, Figure 6	(شایسته‌فر و صباغ‌پور، ۱۳۸۸، ۹۴) (Shayestehfar and Sabagh-pour, 2009:p. 94)	در قالی‌های قاجاری، نقوش شاه‌عباسی با جزئیات ظریف و طبیعت‌گرایانه پرداخته می‌شوند و جلوه‌ای از واقع‌نمایی می‌یابند.
بزرگ‌شدن نقوش به‌خصوص گل‌های شاه‌عباسی و تغییر در ابعاد آن‌ها از ویژگی‌های قالی‌های موریس است.	قالی هلند پارک شکل ۶ Holland Park Carpet, Figure 6	(شایسته‌فر و صباغ‌پور، ۱۳۸۸، ۹۴) (Shayestehfar and Sabagh-pour, 2009:p. 94)	ترسیم اندازهٔ نقوش و گل‌های شاه‌عباسی متناسب با نوع قالی و شهر مبدأ آن بوده است و از تناسبات مشخصی پیروی می‌کرد.
	قالی‌های موریس بیشتر بیانگر فلسفهٔ شخصی او در دفاع از صنایع‌دستی و نقد صنعتی‌شدن بود، نه بازتاب هویت ملی.		قالی‌های قاجاری می‌توانستند حامل هویت فرهنگی و سیاسی ایران باشند و حتی رنگ‌وبوی ملی‌گرایانه پیدا کنند.
	در قالی‌های موریس از طیف رنگی ایرانی الهام‌گرفته شده، اما رنگ‌ها با ترکیبی ملایم و خاکی‌تر انتخاب شده‌اند تا باذوق و آرامش فضای ویکتوریایی سازگار شوند.		در قالی‌های قاجاری رنگ‌های سنتی ایرانی مانند قرمز لاکی، آبی نیلی، سبز و عاجی رایج بودند که از سنت کهن رنگرزی ایرانی بر می‌آمدند.

۳-۵. تطبیق نقوش منسوجات ویلیام موریس و منسوجات قاجاری

منسوجات ویلیام موریس همواره نمایانگر تلاشی خالصانه برای خلق فرم‌های هنری جدید با الهام از سنت‌های تاریخی گذشته به شمار می‌آیند. اغلب منسوجات و طراحی‌های موریس تحت‌تأثیر زیبایی‌شناسی شرقی قرار دارند اما مشاهدهٔ تأثیرات نقوش ایرانی بر آثار او در زمینهٔ منسوجات، نیازمند تأمل و دقت بیشتری است. با استناد به اظهارات فرکلاف و لری در کتاب منسوجات ویلیام موریس و موریس و شرکا[۱۹] «به نظر می‌رسد پالت‌های رنگی موریس تحت‌تأثیر منسوجات ایرانی بوده است اما ساختار نقوش و طرح‌های به‌کاررفته در آثار او از منابع کاملاً متفاوتی الهام‌گرفته شده است» (Fairclough and Leary, 1981: 34). منابع دیگری نیز صرفاً اشاراتی گذرا به تأثیرپذیری منسوجات موریس از نقوش ایرانی وجود دارند، ازاین‌رو در این مقوله به تحلیل و بررسی منسوجاتی پرداخته شده است که بر مبنای جستجوهای این پژوهش هستند.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

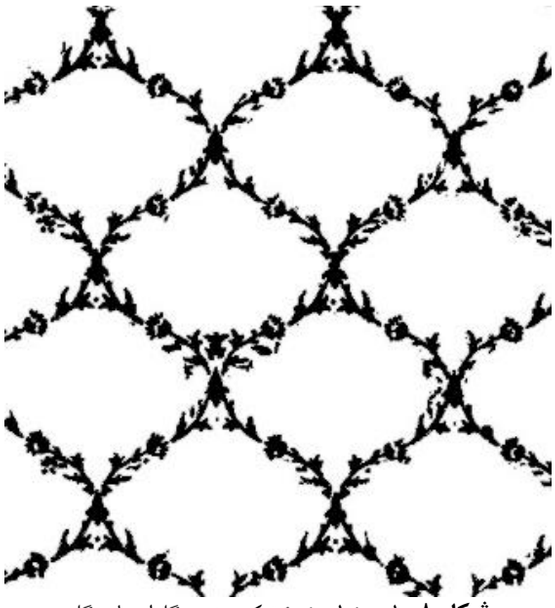
[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

۳-۵-۱. طرح گلدان‌های گل (Pots of Flowers)

منسوج «گلدان‌های گل»، آستر نخی گل‌داری است که در سال ۱۸۸۳، توسط ویلیام موریس طراحی و در شرکت موریس و شرکا. در ابی مرتون با استفاده از قالب‌ها چوبی و رنگ‌های گیاهی به چاپ رسیده است (شکل ۷-۸). این منسوج دارای طرحی است که بر اساس ساختاری آشکارا شبکه‌ای شکل‌گرفته و از طریق انحنا دادن به برگ‌های خمیده، خانه خانه‌های جناغی را ایجاد کرده است. در مقایسه با این طراحی، منسوج مشابه دیگری از دوران قاجار وجود دارد که در آن شبکه‌ها به شکل وسیع‌تری در یک نقش واحد تکرار شده‌اند. (شکل ۹-۱۰). ازاین‌رو در جدول ۵، مطالعهٔ تطبیقی این دو منسوج به منظور بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌ها و همچنین تأثیرات متقابل میان آن‌ها، انجام خواهد شد.

شکل ۷. پارچهٔ گلدان‌های گل. ویلیام موریس. ۱۸۸۳. (Flowerpot furnishing fabric, 2004, 1, 7)

Figure 7. William Morris. Fabric Pots of Flowers. 1883. (Flowerpot furnishing fabric, 2004, 1,7)



شکل ۸. طرح خطی شدهٔ ترکیب‌بندی گلدان‌های گل

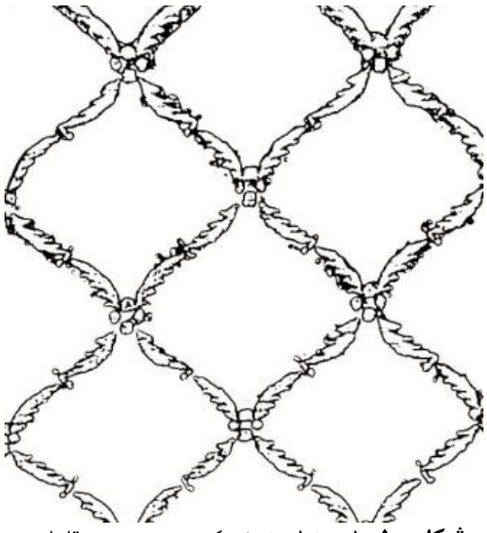
Figure 8. Linear design of the Pots of Flowers composition.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

شکل ۹. پرده‌آویز دستبافت از دوران قاجار. ۱۷۹۰-۱۸۵۰. (Hanging, 2008, 10, 8)

Figure 9. Handwoven hanging curtain from the Qajar period. 1850-1790. (Hanging, 2008, 10, 8)



شکل ۱۰. طرح خطی شدهٔ ترکیب‌بندی منسوج قاجاری

Figure 10. Linear design of the Qajar textile composition.

جدول ۵. بررسی تطبیقی نقوش منسوجات ویلیام موریس و قاجاری

Table 5. A Comparative Study of the Motifs in William morris and Qajar Textiles.

مشخصات بصری	منسوج موریس	منسوج قاجاری	مشخصات بصری
نقوش در این منسوج، ساختاری شبکه‌ای (بندی) دارند و به‌صورت متقارن در جهت طولی و عرضی منسوج تکرار شده‌اند.			نقوش در این منسوج، ساختاری شبکه‌ای (بندی) دارند و به‌صورت متقارن در جهت طولی و عرضی منسوج تکرار شده‌اند.
نقوش گیاهی، اسلیمی (استیلیزه شده) پارچهٔ چاپی رنگرزی گیاهی			نقوش گیاهی، اسلیمی و حیوانی (استیلیزه شده) پارچهٔ بافته شده رنگرزی گیاهی

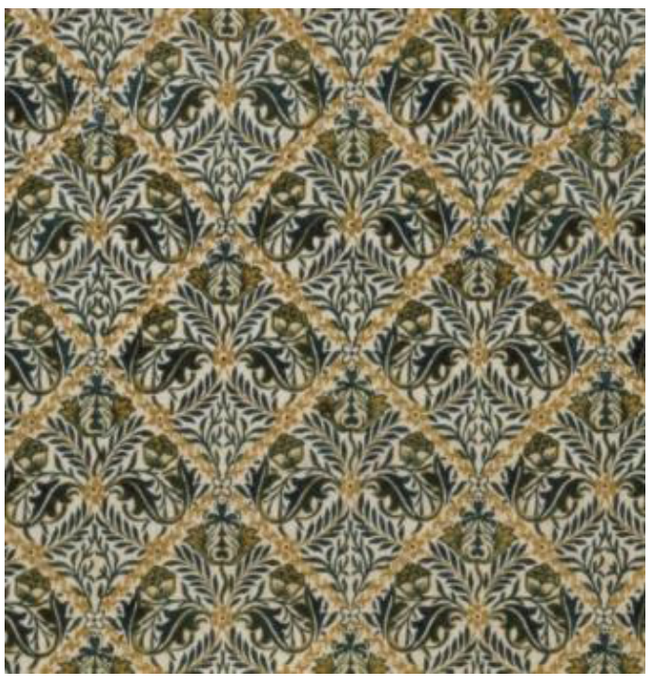
[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

با تحلیل تطبیقی منسوج ویلیام موریس و قاجاری، می‌توان دید که موریس در این اثر به ترکیب‌بندی‌های بندی منسوجات دوران قاجار نزدیک‌تر شده و از بندهای نازک و نقش‌مایهٔ اسلیمی برای ایجاد یک ترکیب‌بندی بدیع استفاده کرده است. بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های استیلیزه، الگوهای متقارن، زمینهٔ تک‌رنگ به همراه رنگرزی گیاهی، همه بیانگر این است که موریس با احترام به اصول جنبش هنرها و صنایع‌دستی، تلاش کرده تا شیوه‌های سنتی شرقی و الگوهای تاریخی را در آثارش با شیوه‌ای مدرن، احیا کند.

۳-۵-۲. طرح لوزی (Diaper)

این طراحی نمونه‌ای از تلاش‌های ویلیام موریس، برای بهره‌گیری از سبک‌های تاریخی شرقی را نشان می‌دهد که با ترکیب‌بندی قاب قابی به شیوه‌ای استادانه بر روی کاغذدیواری به چاپ رسیده است (شکل ۱۱-۱۲). طرح لوزی، شامل دو ترکیب‌بندی خشتی (ساختار هندسی و متراکم شطرنجی با خطوط زاویه‌دار) و بندی (ساختار بیضوی با خطوط نرم و رقصان اسلیمی) است که به شکلی پیچیده با یکدیگر ترکیب شده‌اند. نمونه‌های مشابهی از این نوع ترکیب‌بندی در منسوجات دوران قاجار نیز وجود دارد که به طور قابل توجهی، بخش وسیعی از طراحی و تزئینات آن دوره را شامل می‌شود. ازاین‌رو برای رسیدن به درک بهتری از تأثیرات منسوجات قاجار در این دوره، لازم است به مطالعهٔ تطبیقی نقوش و طراحی‌های هر دو مسنوج از این مجموعه پرداخته شود (جدول ۶).

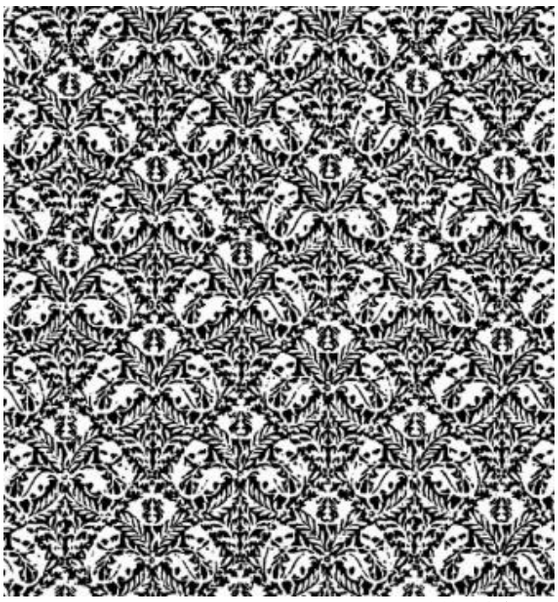


شکل ۱۱. کاغذدیواری لوزی. ویلیام موریس. ۱۸۷۶. (Indian diaper, 2009/6/ 24)

Figure 11. Diaper Wallpaper. William Morris. 1876. (Indian diaper, 2009/6/ 24)

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

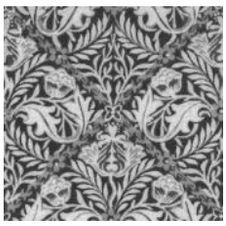


شکل ۱۲. طرح خطی شدهٔ ترکیب‌بندی کاغذدیواری لوزی

Figure 12. Linear design of the Diaper Wallpaper composition

جدول ٦. بررسی تطبیقی نقوش منسوجات ویلیام موریس و قاجاری.

Table 6. A Comparative Study of the Motifs in William morris and Qajar Textiles.

مشخصات بصری	منسوج موریس	منسوج قاجاری	مشخصات بصری
در ۳ مورد اشتراک دارند.		نمونه‌ای از یک منسوج قاجاری (Panel, 2008, 10, 15) An example of a Qajar-Textile. (Panel, 2008, (10, 15	۱- ساختار شبکه‌ای، ترکیب بندی ۲- زوایا مزین به نقوش گیاهی ۳- فضای داخلی نقوش گیاهی
در ۳ مورد اشتراک دارند.		نمونه‌ای از یک منسوج قاجاری (Jacket, 2009, 5, 11) An example of a Qajar-Textile. (Jacket, 2009, (5, 11	۱- ساختار شبکه‌ای، ترکیبِ بندی ۲- زوایا مزین به نقوش گیاهی ۳- فضای داخلی نقوش گیاهی

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

مشخصات بصری	منسوج موریس	منسوج قاجاری	مشخصات بصری
در مورد ۱ و ۳ اشتراک دارند.		نمونه‌ای از یک منسوج قاجاری (Jacket, 2003, 12, 17) An example of a Qajar-Textile. (Jack-(et, 2003, 12, 17	۱- ساختار شبکه‌ای، ترکیب خشتی ۲- زوایا مزین به نقوش هندسی ۳- فضای داخلی نقش گیاهی
در ۳ مورد اشتراک دارند.		نمونه‌ای از یک منسوج قاجاری. (Prayer mat, 2008, 7, 15) An example of a Qa-jar-Textile. (Prayer (mat, 2008, 7, 15	۱- ساختار شبکه‌ای، ترکیب خشتی ۲- زوایا مزین به نقوش گیاهی ۳- فضای داخلی نقش گیاهی

۳-٦. تطبیق نقوش منسوجات جان هنری دریل و منسوجات قاجاری

جان هنری دیرل، هنرمند برجستهٔ جنبش هنرها و صنایع‌دستی، طراحی منسوجات خود را در ابتدا با الهام از سبک ویلیام موریس در این زمینه، آغاز کرد. اما بر اساس نوشته‌های لیندا پری در کتاب ویلیام موریس و هنرها و پیشه‌ها[۲۰] از اواخر دههٔ ۱۸۸۰ م.، تأثیرات ذائقهٔ شرقی به‌ویژه نقوش ایرانی و ترکی به طور چشمگیری در منسوجات او نمایان شد (Parry, 1989: 9-10). برای دستیابی به درک بهتر از تأثیرات نقوش ایرانی در منسوجات دیرل، لازم است که به مطالعهٔ تطبیقی نقوش و طراحی‌های این منسوجات پرداخته شود.

۳-٦-۱. طرح زربفت فارسی (Persian Brocatel)

منسوج «بروکاتل»، طرحی است که در سال ۱۸۹۰ م. توسط جان هنری دیرل برای شرکت موریس و شرکا بر اساس الگوی ابریشم‌های بافته شده ایرانی طراحی و تولید شده است (شکل ۱۳-۱۴). این منسوج همان‌طور که از نامش پیداست، به‌شدت تحت‌تأثیر منسوجات شرقی موزهٔ کنزینگتون جنوبی قرار داشت که دیرل در سالیان متمادی به بررسی و تحلیل آن‌ها پرداخته بود. ازاین‌رو برای مطالعهٔ دقیق‌تر و کسب اطلاعات بیشتر دربارهٔ نقوش این منسوج، جدول پیش‌رو به تحلیل و بررسی جزئیات طراحی آن پرداخته است (جدول ۷).

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

شکل ۱۳. زربفت فارسی. جان هنری دیرل. ۱۸۹۰. (Persian brocatel, 2006/ 6/ 24)

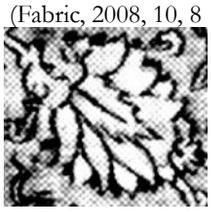
Figure 13. Persian Brocatel. John Henry Dearle. 1890. (Persian brocatel, 2006/ 6/ 24)

شکل ۱٤. طرح خطی شدهٔ ترکیب‌بندی منسوج زربفت فارسی

Figure 14. Linear design of the Persian Brocatel Textile composition

جدول ۷. بررسی تطبیقی نقوش منسوجات جان هنری دریل و قاجاری

Table 7. A Comparative Study of the Motifs in John Henry Dearle and Qajar Textiles

مشخصات بصری	منسوج هنری دریل	منسوج قاجاری	مشخصات بصری
گل شاه‌عباسی در این منسوج به شکلی دفرمه و استیلیزه درآمده و مجدداً به‌صورت مدرن طراحی شده است.		نمونه‌ای از یک منسوج قاجاری. (Dress fabric, 2008, 10, 8) An example of a Qajar-Textile. (Dress (Fabric, 2008, 10, 8 	گل شاه‌عباسی با الگوهای سنتی و به‌صورت استیلیزه طراحی شده است.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

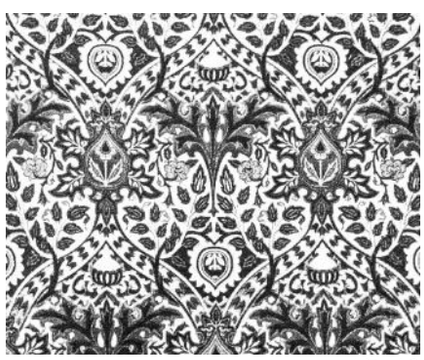
مشخصات بصری	منسوج هنری دریل	منسوج قاجاری	مشخصات بصری
ساختار شبکه‌ای ترکیب‌بندی (بندی)		 نمونه‌ای از یک منسوج قاجاری. (Silk panel, 2008, 7, 15) An example of a Qa-jar-Textile. (Silk Panel, (2008, 7 ,15	ساختار شبکه‌ای ترکیب‌بندی (بندی)
بافت منسوج	به روش الگوهای ابریشمی ایران بافته شده است.		
رنگ‌بندی	از ترکیب رنگی آرت‌نوو دور شده است و به سمت رنگ‌های شرقی رفته است.		

۳-۶-۲. طرح اصفهان (Ispahan)

این منسوج پشمی که با نام «اصفهان» شناخته می‌شود، به‌رغم این که توسط جان هنری دیرل طراحی شده بود، در نمایشگاه سال ۱۸۹۶ م. با نام ویلیام موریس به نمایش درآمد (شکل ۱۵-۱۶). الگوهای طراحی او در منسوج «اصفهان»، ترکیب‌بندی‌های بندی را به نمایش می‌گذارد که در آن‌ها نقوش گیاهی و اسلیمی به‌صورت ریتمیک درهم‌تنیده شده‌اند. در جدول ۸، تفاوت‌ها و شباهت‌های منسوج دیرل با نقوش منسوجات قاجاری به‌تفصیل مورد بررسی قرار گرفته شده است.

شکل ۱۵. اصفهان، جان هنری دیرل. ۱۸۸۸. (Ispahan, 1999/12/15)

Figure 15. Ispahan. John Henry Dearle. 1888. (Ispahan, 1999/12/15)



شکل ۱۶. طرح خطی شدهٔ ترکیب‌بندی منسوج اصفهان

Figure 16. Linear design of the Ispahan Textile composition

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

جدول ۸. بررسی تطبیقی نقوش منسوجات جان هنری دریل و قاجاری

Table 8. A Comparative Study of the Motifs in John Henry Dearle and Qajar Textiles

مشخصات بصری	منسوج هنری دریل	منسوج قاجاری	مشخصات بصری
گل شاه‌عباسی در این منسوج به شکلی دفرمه و استیلیزه درآمده و مجدداً به‌صورت مدرن طراحی شده است.		نمونه‌ای از یک منسوج قاجاری. (Dress fabric, 2008/ 10/ 8) An example of a Qajar-Textile. (Dress fabric, 2008/ 10/ 8)	گل شاه‌عباسی با الگوهای سنتی و به‌صورت استیلیزه طراحی شده است.
ساختار شبکه‌ای ترکیب‌بندی (بندی)		نمونه‌ای از یک منسوج قاجاری. (Silk panel, 2008, 7, 15) An example of a Qajar-Textile. (Silk panel, 2008/ 7/ 15)	ساختار شبکه‌ای ترکیب‌بندی (بندی)
بافت منسوج	به روش منسوجات بافته‌شدهٔ ایران تولید شده است.		
رنگ‌بندی	آرت‌نوو		

۳-۶-۳. طرح کلون (Kolne)

یکی دیگر از منسوجات برجستهٔ دیرل در این زمینه، پارچهٔ چاپی کلون است که طراحی آن تأثیرات نقوش شرقی را نشان می‌دهد (شکل ۱۷-۱۸). این منسوج با دقت در جزئیات و ترکیب‌بندی‌های هنرمندانه به‌گونه‌ای بازآفرینی شده است که در عین حفظ اصالت الگوهای تاریخی گذشته، باسلیقه و نیازهای معاصر نیز هماهنگی دارد. در ادامه، جدول ۹ به طور مفصل به بررسی دقیق نقوش و الگوهای به‌کاررفته در این منسوج پرداخته است.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

شکل ۱۷. طرح کلون، جان هنری دیرل. ۱۹۰۵. (Colne, 2009/ 6/ 24)

Figure 17. Kolne. John Henry Dearle. 1905. (Colne, 2009/ 6/ 24)

شکل ۱۸. طرح خطی شدهٔ ترکیب‌بندی منسوج کلون

Figure 18. Linear design of the Kolne Textile composition

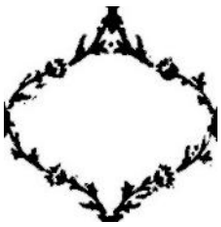
جدول ۹. بررسی تطبیقی نقوش منسوجات جان هنری دریل و قاجاری

Table 9. A Comparative Study of the Motifs in John Henry Dearle and Qajar Textiles

مشخصات بصری	منسوج هنری دریل	منسوج قاجاری	مشخصات بصری
گل شاه‌عباسی در این منسوج به شکلی دفرمه و استیلیزه درآمده و مجدداً به‌صورت مدرن طراحی شده است.		نمونه‌ای از یک منسوج قاجاری. (Dress fabric, 2008, 10, 8) An example of a Qajar-Textile. (Dress fabric, (2008, 10, 8	گل شاه‌عباسی با الگوهای سنتی و به‌صورت استیلیزه طراحی شده است.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

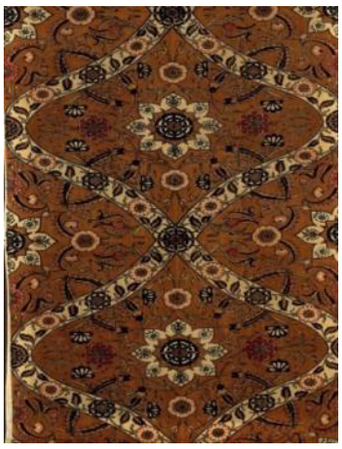
مشخصات بصری	منسوج هنری دریل	منسوج قاجاری	مشخصات بصری
نقوش گیاهی (برگ)		نمونه‌ای از یک منسوج قاجاری. (Dress fabric, 2008, 10, 8) An example of a Qajar-Textile. (Dress fabric, (2008, 10, 8	نقوش گیاهی (برگ)
ساختار شبکه‌ای ترکیب‌بندی (بندی)		 نمونه‌ای از یک منسوج قاجاری. (Hanging, 2008, 10, 8) An example of a Qajar-Textile. (Hanging, (2008, 10, 8	ساختار شبکه‌ای ترکیب‌بندی (بندی)
نوع منسوج	پارچهٔ چاپی		
رنگ‌بندی	آرت‌نوو		

۳-۷. تطبیق نقوش منسوج لوئیس فورمن دی[۲۱] و منسوج قاجاری

منسوج چاپی شکل ۱۹-۲۰، توسط لوئیس فورمن دی، طراح تجاری مستقل و پرکار جنبش آرت‌نوو خلق شده است. «نقوش طراحی شده بر روی این پارچه از الگوهای تاریخی منسوجات قرن ۱۷-۱۸ ایرانی الهام‌گرفته شده است که استفاده از مدالیون‌های مرکزی، ترکیب‌بندی‌های منقوش گیاهی و پالت‌های رنگی گرم، همه نشان‌دهندهٔ تأثیرات ذائقهٔ شرقی بر این منسوج است» (Furnishing fabric, 2003, 3, 27). جدول ۱۰، به بررسی جزئیات دقیق نقوش و الگوهای مشابه با پارچه‌های ایرانی دورهٔ قاجار پرداخته است.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]



شکل ۱۹. پارچهٔ مبلی. لوئیس فورمن دی. ۱۸۸۸. (Furnishing fabric, 2003/3/27)

Figure 19. Upholstery. Lewis Foreman Day. 1888. Furnishing fabric, (2003/3/27)

شکل ۲۰. طرح خطی شدهٔ ترکیب‌بندی منسوج مبلی

Figure 20. Linear design of the Upholstery composition

جدول ۱۰. بررسی تطبیقی نقوش منسوج لوئیس فورمن دی و قاجاری

Table 9. A Comparative Study of the Motifs in Lewis Foreman Day and Qajar Textile

مشخصات بصری	منسوج لوئیس فورمن	منسوج قاجاری	مشخصات بصری
ساختار شبکه‌ای ترکیب‌بندی (بندی)		 نمونه‌ای از یک منسوج قاجاری. (Cover, 2008, 4, 8) An example of a Qajar-Textile. (Cover, 2008, (4, 8	ساختار شبکه‌ای ترکیب‌بندی (بندی)

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

مشخصات بصری	منسوج لوئیس فورمن	منسوج قاجاری	مشخصات بصری
نقوش گیاهی (برگ)		 نمونه‌ای از یک منسوج قاجاری. (Dress fabric, 2008, 10, 8) An example of a Qajar-Textile. (Dress fabric, (2008, 10, 8	نقوش گیاهی (برگ)
ساختار شبکه‌ای ترکیب‌بندی (بندی)		 نمونه‌ای از یک منسوج قاجاری. (Silk panel, 2008, 7, 15) An example of a Qajar-Textile. (Silk panel, (2008, 7, 15	ساختار شبکه‌ای ترکیب‌بندی (بندی)
نقش گل		 نمونه‌ای از یک منسوج قاجاری. (Mat, 2008, 3, 11) An example of a Qajar-Textile. (Mat, 2008, (3, 11	نقش گل
نوع منسوج	پارچهٔ چاپی		
رنگ‌بندی	از ترکیب رنگی آرت‌نوو دور شده است و به سمت رنگ‌های شرقی رفته است.		

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

٤. نتیجه‌گیری

در راستای پاسخ به پرسش اصلی این پژوهش، چگونگی تأثیرپذیری منسوجات آرت‌نوو از هنر نساجی قاجار، آشکار می‌سازد که این تعامل، فرایندی خطی یا تقلیدی صرف نبوده، بلکه به مثابه یک گفتگوی زیبایی‌شناختی عمیق میان شرق و غرب بوده است. یافته‌های تطبیقی نشان می‌دهد که اگرچه در لایه نخست، رویکرد تجاری شرکت‌هایی نظیر زیگلر با تغییر در ابعاد نقوش، ساده‌سازی لچک‌وترنج‌ها و استفاده از رنگ‌های شیمیایی، تلاشی برای سازگاری هنر ایرانی با ذائقهٔ بورژوازی اروپا بود، اما در لایه‌های عمیق‌تر و در آثار هنرمندان پیشرو، ماجرای متفاوتی رقم خورد. تحلیل آثار ویلیام موریس و جان هنری دیرل اثبات می‌کند که تأثیرپذیری آن‌ها از منسوجات قاجاری، پاسخی هوشمندانه به بحران هویت ناشی از عصر صنعت بود. موریس با الهام از «پالت‌های رنگی» و «نظام تکرار» در فرش‌های ایرانی، موفق شد جوهره و روحِ هنر شرق را دریافت کرده و آن را به زبان مدرن طراحی اروپایی ترجمه کند؛ رویکردی که در آن رنگ، فراتر از یک عنصر تزیینی، عاملی برای ایجاد تعادل روانی در فضاهای داخلی شد. در مقابل، جان هنری دیرل در آثاری چون «زربفت فارسی» و «اصفهان»، با حفظ وفاداری بیشتر به فرم‌ها و نقوش شاه‌عباسی، نشان داد که ساختار هندسی و گیاهی هنر ایران، ظرفیت انطباق‌پذیری بالایی با خطوط سیال آرت‌نوو دارد؛ بنابراین، به‌عنوان یک دیدگاه جدید و فراتر از بحث‌های فرمالیستی، می‌توان نتیجه گرفت که منسوجات قاجاری برای جنبش آرت‌نوو، نه‌فقط یک منبع الهام فرمی و بصری، بلکه یکی از الگوهای زیبایی‌شناختی در معنای عام بودند. در واقع، هنر نساجی ایران با ارائهٔ مدلی از وحدت در کثرت و پیوند ارگانیک با طبیعت، به هنرمندان اروپایی کمک کرد تا راهی برای خروج از خشکی و بی‌روحی تولیدات صنعتی بیابند. از این منظر، هنر ایرانی در این برههٔ تاریخی، نه یک دیگریِ اگزوتیک، بلکه از ارکان سازنده‌ای بود که به هنرمندان این جنبش یاری رساند تا زیبایی‌شناسی مدرن خود را بر پایهٔ اصالت و بازگشت به طبیعت بنا نهند.

مشارکت نویسندگان: ف. ز، نویسندهٔ مسئول، جمع‌آوری داده‌ها و اطلاعات، گردآوری و تنظیم تصاویر و جداول، ویراستاری ادبی، بخش عمده‌ای از تحقیق و بررسی و نگارش پیش‌نویس اصلی را بر عهده داشته است. م.م نیز ضمن مشارکت در موارد فوق، در نظارت، اعتبارسنجی، نوشتن بخشی از متن و ویرایش آن نقش داشته است.

تأمین مالی: این پژوهش هیچ بودجهٔ خارجی دریافت نکرده است.

تضاد منافع: نویسندگان هیچ‌گونه تضاد منافع را اعلام نمی‌کنند.

دسترسی به داده‌ها و مواد: مجموعه‌داده‌ها در صورت درخواست از نویسندهٔ مسئول در دسترس است.

پی‌نوشت

۱. جان راسکین (John Ruskin) (۱۹۰۰–۱۸۱۹) از تأثیرگذارترین منتقدین هنری عصر ویکتوریا، متفکر برجستهٔ اجتماعی و حامی هنر، طراحی و معماری بود.

۲. ویلیام موریس (William Morris) (۱۸۹۶–۱۸۳۴) طراح، شاعر، هنرمند و فعال سوسیالیست اهل بریتانیا که با جنبش هنرها و پیشه‌ها شناخته می‌شد.

۳. رابرت مرداک اسمیت (Robert Murdoch Smith) (۱۹۰۰–۱۸۳۵) مهندس، انسان‌شناس، باستان‌شناس و دیپلمات اهل بریتانیا بود.

۴. امیل گاله (Emile Galle) (۱۹۰۴–۱۸۴۸) بلورساز و منبت‌کار فرانسوی و نمایندهٔ برجسته جنبش آرت‌نوو بود.

۵. فیلیپ جوزف بروکارد (Philippe-Joseph Brocard) (۱۸۹۶–۱۸۳۱) مرمت‌کنندهٔ اشیا و آثار هنری قدیمی؛ از جمله هنرمندانی بود که در روند حرفه خود، مجذوب و شیفته چراغ‌های مساجد اسلامی شد و به مطالعهٔ طرح‌ها و تکنیک‌های رایج ساخت شیشه‌های شرقی پرداخت.

۶. لوئیس کامفورت تیفانی (Louis Comfort Tiffany) (۱۹۳۳–۱۸۴۸) هنرمند و طراح آمریکایی که بیشتر شهرت وی در زمینهٔ طراحی و ساخت جواهرات و شیشه‌های طرح‌دار بود.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

۷. ادوارد اد (Edward Augustus Lyle Ould) (۱۹۰۹-۱۸۵۹) معمار انگلیسی بود.
۸. ایزابل آنسکومب (Isabelle Anscombe) (۱۹۵۴) نویسنده و رمان‌نویس اهل بریتانیا است.
۹. آنتونیا سوزان بایت (Dame Antonia Susan Duffy) (۲۰۲۳-۱۹۳۶) منتقد، رمان‌نویس، شاعر و نویسندهٔ انگلیسی بود.
۱۰. ماریانو فورتونی (Mariano Fortuny) (۱۹۴۹-۱۸۷۱) دانشمند، هنرمند، مخترع و طراح مد اسپانیایی که خانهٔ مد خود را در سال ۱۹۰۶ م. افتتاح کرد.
۱۱. استفن ورنوئت (Stephen Vernoit) پژوهشگر هنر و معماری اسلامی بود.
12. "Persian Carpet as a Media of Communication between Iranian and European Artists: A Semiotic Approach to William Morris' Tapestries"
۱۳. زیگفرید بینگ (Siegfried Bing) (۱۹۰۵-۱۸۳۸) یک دلال هنری آلمانی-فرانسوی بود که در پاریس به معرفی هنر و آثار هنری ژاپنی پرداخت و عاملی در توسعهٔ سبک آرت‌نوو در اواخر قرن نوزدهم بود.
۱۴. رابرت مرداک اسمیت (Robert Murdoch Smith) (۱۹۰۰-۱۸۳۵) مهندس، انسان‌شناس، باستان‌شناس و دیپلمات اهل بریتانیا بود.
۱۵. ابی مرتون (Abbey Merton) کارخانهٔ نساجی در لندن بود.
۱۶. جورج برنارد شاو (George Bernard Shaw) (۱۹۵۰-۱۸۵۶) نمایشنامه‌نویس، منتقد ادبی و کنشگر سیاسی ایرلندی بود.
۱۷. الکساندر ایونیدس (Alexander Constantine Ionides) (۱۸۹۰-۱۸۱۰) کلکسیونر هنری با اصل و نسب یونانی بود.
۱۸. فیلیپ وب (Philip Speakman Webb) (۱۹۱۵-۱۸۳۱) معمار و طراح اهل بریتانیا بود.
19. Textile by William Morris and Morris and Co.
20. William Morris and Arts and Crafts Movement
21. Lewis Foreman Day

References

منابع

Alimadadi, Milka. (2022). A Study of William Morris's Adaptations from Persian Carpets. Master's Thesis in Art Research, supervised by Dr. Seyed Saeed Zavieh, Faculty of Theoretical Sciences and Art Studies, University of Art, Tehran. [in Persian]

Anscombe, Isabelle. (1991). Arts and Crafts Style. California: Rizzoli.

Armstrong, Dorothy. (2019). the degree of Doctor of Philosophy in History of Design. What is an Oriental Carpet? Reimagining, remaking, repossessing the patterned pile carpets of South, Central and West Asia since 1840. Advisor: Cheang, Sarah. Royal College of Art (United Kingdom).

Bakhtiyari, Soheila; Rizazadeh, Taher & Shadlou, Davood. (2021). Investigating the Effective Factors in Collecting Carpets by European in the Qajar Period. Parseh Archaeological Studies, 5(18), 285–305. [in Persian]

Byatt, A. S. (2016). Peacock and Vine. New York: Alfred A. KNOPF.

Checkland, Olive. (2002). Japan and Britain after 1859. New York: Routledgecurzon Taylor and Fransic group.

Colne furnishing fabric, John Henry Dearle (Object no. O270892). (2009, 6, 24). Victoria and Albert Museum. https://collections.vam.ac.uk/item/O270892/colne-furnishing-fabric-dearle-john-henry/

Cover, Unknown (Object no. O152251). (2008, 4, 8). Victoria and Albert Museum. https://collections.vam.ac.uk/item/O152251/cover-unknown/

Dress fabric, Unknown (Object no. O168949). (2008, 10, 8). Victoria and Albert Museum. https://collections.vam.ac.uk/item/O168949/dress-fabric-unknown/

Fairclough, Oliver & Leary, Emmeline. (1981). Textiles by William Morris and Morris & Co. London: Thames and Hudson.

Farbod, Farinaz, & Ayatollahi, Habibollah. (2007). Art Nouveau. Mah Honar, (113–114), 18–28. [in Persian]

Ferdos Honar, (2), 10–47. [in Persian]

Flowerpot furnishing fabric, William Morris (Object no. O88654). (2004, 1, 7). Victoria and Albert Museum. https://collections.vam.ac.uk/item/O88654/flowerpot-furnishing-fabric-morris-william/

Furnishing fabric, Lewis Foreman Day (Object no. O78918). (2003, 3, 27). Victoria and Albert Museum. https://collections.vam.ac.uk/item/O78918/furnishing-fabric-lewis-foreman-day/

Gardner, Jonathan. (2022). A Contemporary Archaeology of London's Mega Events. London: UCL Press.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

Hanging, Unknown (Object no. O168963). (2008, 10, 8). Victoria and Albert Museum. https://collections.vam.ac.uk/item/O168963/hanging-unknown/

Harvey, Charles & Press, John. (1991). "The Ionides Family and 1 Holland Park" 18, 2-14.

Hejazi, Bahar. (2012). "Tapestries, Persian Ornament and William Morris" J. Humanities, 13 (3), 63-81.

Holland Park Carpet (Object no. 222094). (n.d.). The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/222094

Ilkhan, Sahar, & Ashouri, Mohammad Taghi. (2020). The Ziegler Company's influence on Persian carpets' patterns, designs and colors from late Qajar Era until the end of the World War the second.

Indian diaper furnishing fabric, William Morris (Object no. O266122). (2009,6,24). Victoria and Albert Museum. https://collections.vam.ac.uk/item/O266122/indian-diaper-furnishing-fabric-morris-william/

Ispahan furnishing fabric, William Morris (Object no. O16971). (1999, 12, 15). Victoria and Albert Museum. https://collections.vam.ac.uk/item/O16971/ispahan-furnishing-fabric-william-morris/

Issawi, Charles. (1983). The Economic History of Iran. Translated by Yaqub Azhand. First Edition. Tehran: Gostareh. [in Persian]

Jacket, Unknown (Object no. O231034). (2009, 5, 11). Victoria and Albert Museum. https://collections.vam.ac.uk/item/O231034/jacket-unknown/

Jacket, Unknown (Object no. O87572). (2003, 12, 17). Victoria and Albert Museum. https://collections.vam.ac.uk/item/O87572/jacket-unknown/

James, Grady. (1955). "Nature and the Art Nouveau" CAA. 37 (3), 187-192.

Khajeh Ahmad Attari, Alireza; Ashouri, Mohammad Taghi; Arbabi, Bijan; & Keshavarz Afshar, Mahdi. (2016). The Impact of the West on the Carpets of Qajar Era. Iranian Carpet Scientific Association, (31), 5–21. [in Persian]

Landor, Arnold Henry Savage. (2013). The Political, Social, Cultural, Economic, and Commercial Conditions of Iran on the Eve of the Constitutional Revolution in the Land of Desire. Translated by Ali Akbar Abdolrashidi. Second Edition. Tehran: Ettelaat. [in Persian]

Linda, Parry. (1989). William Morris and the Arts and Crafts Movement. New York: Portland House.

Lobatfard, Ahmad, & Savagheb, Jahanbakhsh. (2016). Factors Affecting the Growth of Carpet Exportation and Its Economic Outcomes for Iran during the 19th Century. Tarikh Iran (History of Iran), 9(20), 87–126. [in Persian]

Maccarthy, Fiona. (1994). William Morris. London: Faber & Faber.

Mat, Unkown (object no. O147191). Victoria and Albert Museum. (2008, 3, 11). https://collections.vam.ac.uk/item/O147191/mat-unknown/

Miller, Judith. (2004). Art Nouveau. London: A Dorling Kindersley Book.

Mirzaei, Abdollah. (2021). Cultural Dimensions of Iran's Participation in the 1873 Vienna World's Fair and its Impact on the Production and Export of the Iranian Carpets. Tarikhnamehe Iran bad az Eslam (Post-Islamic Iran History Journal), 12(26), 149–176. [in Persian]

Morris, William. (2000). The Arts and Crafts of Today. Edited by Frank, Isabelle, The Theory of Decorative Artyale University Press, New Haven: 70.

Mousavi Hejazi, Bahar, & Pourjafar, Mohammad Reza. (2002). The Influence of the British Arts and Crafts Movement by Islamic Art of Iran. Honarhaye Ziba (Fine Arts), 7(12), 4–22. [in Persian]

Mousavi Hejazi, Bahar; Ansari, Mojtaba; Ayatollahi, Habibollah & Pourjafar, Mohammad Reza. (2006). "Persian Carpet as a Media of Communication between Iranian and European Artists A Semiotic Approach to William Morris' Tapestries" J. Humanities, 13 (3), 63-81.

Naylor, Gillian. (1971). The Arts and Crafts Movement. Massachusetts: The MIT Press.

Pakbaz, Royin. (1993). Encyclopedia of Art: Painting, Sculpture, and Graphic Design. First Edition. Tehran: Farhang Moaser. [in Persian]

Panel, Unknown (Object no. O169576). (2008, 10, 15). Victoria and Albert Museum. https://collections.vam.ac.uk/item/O169576/panel-unknown/

Persian brocatel furnishing fabric, John Henry Dearle (Object no. O271066). (2009, 6, 24). Victoria and Albert Museum. https://collections.vam.ac.uk/item/O271066/persian-brocatel-furnishing-fabric-john-henry-dearle/

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

Prayer mat, Unknown (Object no. O159119). (2008, 7 ,15). Victoria and Albert Museum. https://collections.vam.ac.uk/item/O159119/prayer-mat-unknown/

Rug Markazi Sultanabad 21. (n.d.). Atelier Tapis Rouge. https://ateliertapisrouge.com/rugs-museum/markazi-soltanabad-21/

Sabbaghpour Arani, Tayebeh. (2009). A Comparative Study of Hunting Scenes in Safavid and Qajar Carpets. Negareh, 4(10), 64–79. [in Persian]

Sembach, Klaus-Jurgen. (2018). Art Nouveau. Translated by Shahrokh Bavar. First Edition. Tehran: Ketabsaraye Mirdashti. [in Persian]

Silk panel, Unknown (Object no. O159175). (2008, 7, 15). Victoria and Albert Museum. https://collections.vam.ac.uk/item/O159175/silk-panel-unknown/

Suresrafil, Shirin. (1993). The Golden Sunset of Sarouk Carpet. First Edition. Tehran. [in Persian]

Tajbakhsh, Ahmad. (2003). History of the Civilization and Culture of Islamic Iran (Qajar Era). Vol. 2, First Edition. Shiraz: Navid Shiraz. [in Persian]

The Conservation of the Bullerswood carpet. (2003, 3, 27). Victoria and Albert Museum. https://www.vam.ac.uk/articles/conservation-of-the-bullerswood-carpet?srsltid=AfmBOoo_3JwebrsfYptf9Vfk4xlAkhyS8y6v6NLsWSMU06GEAyNrIuIa

Vernoit, Stephen. (2000). Discovering Islamic Art. New York: I. B. Tauris Publishers.

Wearden, Jennifer, & Baker, Patricia. (2018). Iranian Textiles. Translated by Mehran Mahboubi. First Edition. Tehran: Nazar. [in Persian]

ایلخان، سحر و آشوری، محمد تقی. (۱۳۹۹). تأثیر حضور شرکت زیگلر بر طرح، نقش و رنگ قالی‌های ایران از دورۀ قاجار تا پایان جنگ جهانی دوم. فردوس هنر، (۲)، ۱۰-۴۷. https://www.doi.org/10.30508/fhja.2021.520968.1046

بختیاری، سهیلا؛ رضازاده، طاهر و شادلو، داود. (۱۴۰۰). بررسی عوامل مؤثر در فرش‌اندوزی اروپاییان در دورۀ قاجار. مطالعات باستان‌شناسی پارسه، ۵(۱۸)، ۲۸۵-۳۰۵. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.26455048.1400.5.18.3.7

پاکباز، رویین. (۱۳۷۲). دایره‌المعارف هنر، نقاشی، پیکره‌سازی و گرافیک. چاپ اول. تهران: فرهنگ معاصر.

تاجبخش، احمد. (۱۳۸۲). تاریخ تمدن و فرهنگ ایران اسلامی (دوره قاجاریه). جلد دوم. چاپ اول. شیراز: نوید شیراز.

خواجه احمد عطاری، علیرضا؛ آشوری، محمد تقی؛ اربابی، بیژن و کشاورز افشار، مهدی. (۱۳۹۵). تأثیر جایگاه غرب بر قالی‌های دورۀ قاجار. انجمن علمی فرش ایران، (۳۱)، ۵-۲۱. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20082738.1396.1.3.31.3.1

سمباخ، کلاوس یورگن (۱۳۹۷). آرت‌نوو (هنرنو). ترجمه شاهرخ باور. چاپ اول. تهران: کتابسرای میردشتی.

صباغ‌پور آرانی، طیبه. (۱۳۸۸). مطالعه تطبیقی جلوه‌های شکار در فرش‌های صفویه و قاجار. نگره، ۴ (۱۰)، ۶۴-۷۹.

صور اسرافیل، شیرین. (۱۳۷۲). غروب زرین فرش ساروق. چاپ اول. تهران.

علی‌مددی، میلکا. (۱۴۰۱). بررسی اقتباس‌های ویلیام موریس از فرش‌های ایران، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، به راهنمایی دکتر سید سعید زاویه، دانشکده علوم نظری و مطالعات هنر، دانشگاه هنر، تهران.

عیسوی، چارلز. (۱۳۶۲). تاریخ اقتصادی ایران. ترجمه: یعقوب آژند. چاپ اول. تهران: گستره.

فربود، فریناز و آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۶). هنرنو. ماه هنر، (۱۱۴-۱۱۳) ۱۸-۲۸.

لعبت‌فرد، احمد و ثواقب، جهانبخش. (۱۳۹۵). عوامل مؤثر بر رشد صادرات فرش و پیامدهای اقتصادی آن در ایران قرن نوزدهم میلادی. تاریخ ایران، ۹ (۲۰)، ۸۷-۱۲۶. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20087357.1395.9.2.5.4

لندور، آرنولد هنری ساویج. (۱۳۹۲). اوضاع سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و بازرگانی ایران در آستانۀ مشروطیت در سرزمین آرزوها. ترجمه علی‌اکبر عبدالرشیدی. چاپ دوم. تهران: اطلاعات.

موسوی حجازی، بهار و پور جعفر، محمدرضا. (۱۳۸۱). تأثیرپذیری نهضت هنر و پیشه انگلستان از هنر اسلامی ایران. هنرهای زیبا، ۷(۱۲)، ۴-۲۲.

میرزایی، عبدالله. (۱۴۰۰). ابعاد فرهنگی مشارکت ایران در نمایشگاه جهانی ۱۸۷۳ وین و تأثیر آن بر تولید و صادرات قالی ایران. تاریخ‌نامۀ ایران بعد از اسلام، ۱۲(۲۶). ۱۴۹-۱۷۶. https://doi.org/10.22034/jiiph.2021.12970

وردن، جنیفر و بیکر، پاتریشیا. (۱۳۹۷). منسوجات ایرانی. ترجمه مهران محبوبی. چاپ اول. تهران: نظر.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-24]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.412]

This page is intentionally rendered without text

این صفحه آگاهانه بدون متن ارائه شده است